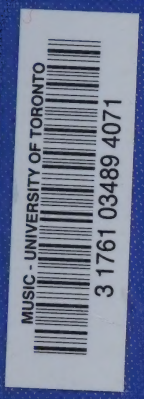

MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
31761 03489 4071

ML
410
S3G3

Digitized by the Internet Archive
in 2026 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/schubert0000gero

SCHUBERT

LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Volumes in-8° écu de 250 pages environ de prix divers.

Publiés :

Palestrina, par MICHEL BRENET, 5e édition.
César Franck, par VINCENT D'INDY, 9e édition.
J.-S. Bach, par ANDRÉ PIRRO, 5e édition.
Beethoven, par JEAN CHANTAVOINE, 11e édition.
Mendelssohn, par CAMILLE BELLAIGUE, 4e édition.
Smetana, par WILLIAM RITTER.
Rameau, par LOUIS LALOY, 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. CALVOCORESSI, 3e édition.
Haydn, par MICHEL BRENET, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par PIERRE AUBRY, 3e édition.
Wagner, par HENRI LICHTENBERGER, 5e édition.
Gluck, par JULIEN TIERSOT, 4e édition.
Gounod, par CAMILLE BELLAIGUE, 3e édition.
Liszt, par JEAN CHANTAVOINE, 4e édition.
Haendel, par ROMAIN ROLLAND, 4e édition.
Lully, par LIONEL DE LA LAURENCIE, 2e édition.
L'Art grégorien, par AMÉDÉE GASTOUÉ, 2e édition.
Victoria, par HENRI COLLET.
Les Créateurs de l'opéra-comique français, par G. CUCUEL.
Mozart, par HENRI DE CURZON, 3e édition.
Meyerbeer, par LIONEL DAURIAC.
Schütz, par ANDRÉ PIRRO.
J.-J. Rousseau, par JULIEN TIERSOT, 2e édition.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1914)*, par JULIEN TIERSOT.
Brahms, par P. LANDORMY, 2e édition.
Orlande de Lassus, par CH. VAN DEN BORREN.
De Couperin à Debussy, par JEAN CHANTAVOINE.
Rossini, par HENRI DE CURZON.
Les Créateurs de l'opéra français, par L. DE LA LAURENCIE.
Massenet, par RENÉ BRANCOUR.
Verdi, par ARNALDO BONAVENTURA.
Schubert, par TH. GÉROLD.
Saint-Saëns, par GEORGES SERVIÈRES.
Bizet, par P. LANDORMY.
Berlioz, par PAUL-MARIE MASSON.
Monteverdi, par HENRY PRUNIÈRES.

En préparation :

Grétry, par ALBERT CAHEN. — **Rimsky-Korsakow**, par M.-D. CALVOCORESSI. **Weber**, par ANDRÉ CŒUROY. — **Schumann**, par VICTOR BASCH. — **Offenbach**, par REYNALDO HAHN. — **Méhul**, par PIERRE LASSERRE. — **Bellini**, par GUIDO GOTTI. — **Debussy**, par E. VUILLERMOZ.

DU MÊME AUTEUR :

Chansons populaires des XVe et XVIe siècles avec leurs mélodies. (Collection *Bibliotheca romanica*. Strasbourg, J. H. Ed. Heitz, 1913.)

Les Psaumes de Clément Marot avec leurs mélodies. (*Bibl. romanica*. Strasbourg, J. H. Ed. Heitz, 1919.)

L'art du Chant en France au XVIIe siècle. (*Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, fasc. 1.) Strasbourg, 1921. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.

Le manuscrit de Bayeux. (*Publications de la Faculté des Lettres de l'Université de Strasbourg*, fasc. 2). Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

SCHUBERT

PAR

THÉODORE GÉROLD

UNIVERSITY OF TORONTO
30, 407
EDWARD JOHNSON
MUSIC LIBRARY

PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VI^e^

1923

Tous droits de traduction, d'adaptation et de reproduction réservés pour tous pays.

A

SAMUEL ROCHEBLAVE

Hommage cordial.

ML
410
S3G3

SCHUBERT

LA VIE

La biographie de Schubert n'est pas longue à écrire, si l'on a principalement en vue les faits extérieurs. Sa vie a été courte ; il n'a dépassé la trentaine que de peu ; son existence a été, en somme, calme et monotone, elle s'est déroulée essentiellement à Vienne, sa ville natale, dans des cercles restreints et modestes ; il n'a occupé que des fonctions tout à fait subalternes, et encore pendant peu de temps ; il n'est pas arrivé à obtenir une place qui le mît un peu en évidence ou lui assurât le pain quotidien ; il n'a connu de son vivant ni les succès brillants et retentissants, ni les attaques ou les haines féroces. Mozart aussi est mort très jeune ; mais combien plus mouvementée a été sa vie ! Dès l'âge le plus tendre obligé de se produire devant le public comme enfant prodige, il parcourt avec son père la moitié de l'Europe, il se fait

acclamer dans les cours les plus brillantes, dans les principales capitales et les centres artistiques les plus importants. Il a connu les triomphes dans les salles de concert et de spectacle ; et si à Vienne, pendant les dernières années de sa vie, il se débat contre la misère, il reçoit de différents côtés des offres flatteuses qui prouvent la notoriété de son nom. Weber non plus n'a pas atteint l'âge de quarante ans ; mais lui aussi a mené une vie agitée ; il a connu les inquiétudes de la vie errante, mais aussi les joies du succès, des accueils enthousiastes dans les villes réputées les plus musiciennes. Schubert n'a quitté sa ville natale qu'occasionnellement, pour de courts séjours à la campagne, et dans cette Vienne, où, pendant le premier quart du XIX^e^ siècle, tant d'artistes ont réussi à cueillir des lauriers et à gagner de l'argent, il a été tenu à l'écart des positions officielles et des honneurs, et n'a été vraiment connu et apprécié que par un petit nombre d'amis et d'admirateurs.

La vie de Schubert se résume dans ses œuvres, sa biographie n'est au fond que l'histoire de ses compositions musicales. Mais alors quelle vie riche et féconde ! Pendant quinze ans, abstraction faite de la première période de tâtonnements, Schubert a accumulé trésors sur

trésors, merveilles sur merveilles. L'étude de ces chefs-d'œuvre nous amènera seule à comprendre la nature de ce grand génie.

Rappelons d'abord brièvement les dates principales de sa vie et les faits qui ont marqué extérieurement son développement. Franz-Peter Schubert est né le 31 janvier 1797 à Vienne, dans le faubourg de Lichtenthal où son père était maître d'école. Ce dernier était fils de paysan ; mais profitant de la réorganisation de l'enseignement primaire sous le règne de Marie-Thérèse, il avait, de même qu'un frère plus âgé, embrassé la carrière d'instituteur. A l'âge de vingt-trois ans il devint maître d'école dans la paroisse Zu den 12 Nothelfern, à Lichtenthal.

Deux ans auparavant, il s'était marié avec Marie-Élisabeth Vietz, fille d'un serrurier, originaire de la Silésie ; elle avait sept ans de plus que son fiancé. De cette union naquirent quatorze enfants dont cinq seulement restèrent en vie : quatre fils, dont le plus jeune était Franz, et une fille. Comme leur père, les trois frères de de notre Schubert étaient doués pour les arts ; Ignace, qui devint le successeur du père, et Ferdinand, qui plus tard fut nommé directeur d'une école normale, étaient bons musiciens, Charles devint peintre paysagiste. Le père Schubert nous apparaît comme un homme très

travailleur, sévère, mais bon. La vie n'était pas toujours facile pour un homme chargé d'une nombreuse famille et qui n'avait que le maigre traitement des instituteurs autrichiens. Mais sa confiance illimitée en Dieu lui permettait de supporter avec courage les difficultés et les chagrins de la vie. Lors de la mort de Franz le père écrivit à Ferdinand : « Les jours de tristesse et d'affliction pèsent lourdement sur nous ; il ne nous reste qu'une chose, c'est de chercher la consolation auprès de Dieu et de supporter toute peine qui par la sagesse de Dieu nous frappe avec constance et entière soumission à sa sainte volonté ; nous arriverons ainsi à être persuadés de la haute sagesse et de la bonté de Dieu et cela nous tranquillisera. »

La piété, la bonne humeur et l'amour du travail sont trois qualités que nous retrouverons aussi chez le fils.

Les dispositions musicales du jeune Franz se montrèrent bientôt ; son frère Ignace lui donna les premières leçons de piano, le père lui enseigna les éléments du violon et bientôt on l'envoya suivre les leçons de chant de Michel Holzer, le *regens chori* de l'église paroissiale ; ce dernier montra aussi à l'enfant à accompagner à l'orgue. On prétend que Holzer répétait souvent, plus tard : « Quand je voulais lui

apprendre quelque chose, il le savait déjà ; ainsi je ne lui ai pas véritablement donné de leçons, je m'entretenais avec lui et je l'admirais. » Comme il avait une jolie voix de soprano, on le chargea bientôt des soli.

Les dispositions remarquables de l'enfant et sa voix claire et d'une grande étendue suggérèrent probablement au père l'idée de solliciter pour son fils une place dans le chœur de la chapelle impériale. Les jeunes chanteurs étaient logés, nourris, recevaient une instruction soignée, et, si leur conduite avait été bonne, pouvaient même rester, lorsque la mue se produisait, au « Convict » pour y terminer leurs études.

Cette année-là une seule place de sopraniste fut déclarée vacante ; aussi le jeune Franz dut-il être légèrement émotionné lorsque le 1er octobre 1808 il se présenta, avec un assez grand nombre d'autres jeunes garçons, devant le jury, composé du premier maître de chapelle de la cour, Salieri, du second maître de chapelle et du maître à chanter. Cependant Schubert chanta avec une telle sûreté le morceau qu'on lui donna à lire, qu'il excita l'étonnement de ses juges et fut immédiatement admis.

L'école dans laquelle Schubert entrait comme pensionnaire, n'était pas essentiellement consa-

crée à l'enseignement de la musique ; les études qu'on y faisait correspondaient à celles d'un collège ordinaire, mais une ordonnance impériale prescrivait qu'un soin particulier serait donné aux exercices de musique. L'établissement avait un orchestre formé par les élèves ; chaque soir, après le souper, on exécutait plusieurs morceaux, dont une symphonie et une ouverture. Comme le petit Franz jouait déjà du violon, on le plaça immédiatement dans les seconds violons. Les exécutions étaient forcément défectueuses ; mais Schubert eut ainsi l'occasion d'apprendre à connaître un assez grand nombre d'œuvres nouvelles et de former son oreille aux sonorités de l'orchestre.

Les compositions qui formaient le répertoire n'étaient pas toutes de premier ordre ; cependant on jouait assez souvent des ouvertures et des symphonies de Haydn, de Mozart et de Beethoven. On rapporte que le petit Schubert dit un jour que la symphonie en *sol* mineur de Mozart le bouleversait, sans qu'il sache pourquoi. Une autre fois il déclara que l'ouverture des *Noces de Figaro* était la plus belle de toutes celles qu'il connaissait, puis se ravisant, il ajouta : « J'aurais presque oublié celle de la *Flûte enchantée.* » Ruziczka, organiste de la cour et professeur de violon et de piano au Convict,

dirigeait l'orchestre. Bientôt le jeune Schubert passa aux premiers violons et de temps à autre on lui confiait même la direction.

Dans les premiers temps, le pauvre enfant se sentait fort dépaysé, mais peu à peu son caractère liant lui fit contracter quelques amitiés, qui lui furent encore précieuses bien des années plus tard. Parmi ces condisciples celui qui s'intéressa tout d'abord au jeune garçon fut Joseph von Spaun. Il était de neuf ans plus âgé que Schubert, mais il lui montra tout de suite de la sympathie et gagna vite son amitié en s'intéressant à ses premiers essais de composition. Spaun raconte que lorsqu'il revint au Convict en 1811, Schubert lui confia secrètement qu'il avait déjà composé des œuvres de toutes sortes, une sonate, une fantaisie, un petit opéra, et qu'il allait écrire une messe. Ce qui le chagrinait, c'est que le papier à musique lui manquait souvent. Spaun lui en fournit alors une certaine quantité.

La première année, les études ne marchèrent pas mal ; mais peu à peu le jeune homme semble se négliger ; chaque moment de liberté était consacré à la musique, surtout à la composition. Nous possédons encore les bulletins semestriels, établis par ses maîtres. Pour le piano, le violon, le chant, il a toujours la note « très bien » ; mais

pour les autres matières d'enseignement les résultats sont moins brillants. Le père fit des remontrances et finalement, perdant patience, il essaya d'un moyen radical : il interdit l'accès de la maison paternelle à son fils. Schubert a lui-même décrit son état d'esprit à cette époque dans une pièce poétique touchante, intitulée « Mon rêve ».

C'est environ à ce moment que Schubert apprit à connaître les lieder et les ballades de Zumsteeg ; ces compositions firent sur lui une très grande impression. Il s'essaya immédiatement à écrire dans le même genre. Un de ces morceaux, *La plainte d'Agar*, ainsi qu'un certain nombre de menuets pour quatuor à cordes, qui avaient eu beaucoup de succès parmi ses condisciples, tombèrent entre les mains de Salieri. Frappé du talent précoce qui se révélait à lui, le vieil Italien chargea Ruzickza d'enseigner au jeune homme les règles de la basse générale.

Mais au bout de la seconde leçon l'organiste déclara qu'il n'avait plus rien à apprendre à son élève. Salieri se décida alors à diriger lui-même les études de Franz. Cela pouvait être pour ce dernier d'une grande importance. Salieri jouissait d'un renom considérable ; même Beethoven lui avait demandé des conseils, et lui avait

dédié ses premières sonates pour piano et violon. Cependant au moment où il s'intéressa à Schubert, il avait plus de soixante ans, et il semble que son enseignement ait surtout consisté à faire déchiffrer à son élève quelques partitions italiennes et celles des opéras de Gluck.

Schubert avait du reste quelquefois, surtout pendant les vacances, l'occasion d'assister à la représentation d'un opéra. Son ami Spaun l'emmenait de temps à autre au théâtre. L'*Iphigénie en Tauride* de Gluck excita son enthousiasme. D'autres opéras : *La famille suisse* de Weigl, la *Médée* de Cherubini, *Jean de Paris* de Boieldieu, la *Cendrillon* d'Isouard lui devinrent bientôt aussi familiers.

Les oratorios ne lui étaient pas inconnus non plus. Les élèves du Convict étaient, ainsi que ceux d'autres écoles, obligés de prêter leur concours à certains concerts de bienfaisance. Schubert eut ainsi l'occasion de chanter plusieurs fois les chœurs d'oratorios célèbres tels que les *Saisons* et la *Création* de Haydn, le *Timothée* de Peter Winter. Son éducation musicale se faisait donc jusqu'à un certain point d'elle-même, d'autant plus qu'il était plus apte que tout autre à sentir et à comprendre les beautés des œuvres qu'il entendait ou qu'il aidait à exécuter. Il faut reconnaître que si les études musicales de Schu-

bert n'ont pas été dirigées avec le même soin et le même discernement que celles de Mozart ou de Mendelssohn, les occasions de se familiariser avec les chefs-d'œuvre des maîtres contemporains ne lui ont pourtant pas manqué.

Entre temps Schubert eut un grand chagrin. Sa mère mourut d'une fièvre typhoïde. Comme la maison paternelle lui était fermée, Franz ne put assister aux derniers moments de la malade. Au lit de mort de la pauvre femme la réconciliation se fit entre le père et le fils.

En automne 1813 le jeune Franz rentra pour de bon dans la maison paternelle. Il n'avait pas réussi à l'examen de mathématiques. La faculté de continuer ses études au Convict et d'y avoir une bourse lui restait ouverte, à condition qu'il passât un nouvel examen, mais la musique l'attirait impérieusement. Le père était dans une grande perplexité. Il venait de se remarier et pouvait s'attendre à de nouvelles charges de famille. La carrière d'artiste n'offrait à son fils aucune chance de revenus fixes. Un autre souci le tourmentait. Franz approchait de l'âge du service militaire; or ce service durait alors quatorze ans. Le père eut l'idée de faire entrer son fils dans l'enseignement. Les maîtres d'école étaient dispensés du service militaire, et ce fut certainement la raison qui détermina

le jeune Schubert à se conformer au désir de son père. Après avoir suivi pendant dix mois les cours préparatoires et passé l'examen, il fut admis comme « aide-instituteur », et entra en fonctions dans l'école de son père.

Quoique Franz s'appliquât avec zèle à ses nouveaux travaux, la composition musicale ne chômait pas. En octobre 1813 il terminait sa première symphonie, et pendant l'été de l'année suivante il écrivit sa messe en *fa*. Celle-ci fut exécutée le 16 octobre 1814, dans l'église paroissiale de Lichtenthal. Une toute jeune cantatrice, Thérèse Grob, chanta les soli de soprano. On dit que Salieri, enthousiasmé, s'écria : « Franz, tu es mon élève, et tu me feras honneur. » Le père, heureux du succès de son fils, lui fit cadeau d'un piano.

La même année vit éclore un certain nombre de lieder. Le poète Matthisson l'attira tout d'abord par sa douce sentimentalité, puis vint Schiller. Mais déjà Gœthe a captivé l'imagination du jeune homme ; le 19 octobre 1814 est marqué par l'achèvement d'un chef-d'œuvre : *Marguerite au rouet*.

Quelque temps après, Schubert fit la connaissance d'un poète qui devait également lui inspirer plusieurs belles compositions : Jean Mayrhofer. Doué d'un réel talent poétique,

Mayrhofer avait dû, pour vivre, accepter une place, qui lui était odieuse, celle d'employé de la censure. Spaun le mit en rapport avec Schubert et le poète se prit bientôt d'enthousiasme pour les compositions du jeune musicien. Celui-ci de son côté semble avoir eu une certaine prédilection pour les poésies souvent pleines de belles idées, exprimées dans une langue noble et forte, quelquefois pourtant un peu sentimentales, et, somme toute, passablement inégales de Mayrhofer. Du reste si le nom de ce dernier est encore tant soit peu connu, c'est grâce à quelques belles compositions de Schubert.

Le métier de maître d'école n'est pas un métier facile et, au temps où Schubert vivait, il l'était encore moins qu'aujourd'hui. Ignace, qui avait embrassé la même carrière, écrivait un jour à son frère : « Nous autres sommes de pauvres bêtes de somme, exposés aux grossièretés d'une jeunesse sauvage, contraints de nous plier à toutes sortes d'abus, et, en outre, obligés de faire des courbettes devant un public ingrat et des bonzes stupides. »

Franz eut plus d'une fois des mouvements de rage contre les galopins qui troublaient ses rêves poétiques, et le bâton dut parfois marquer la cadence sur les épaules ou le dos des petits

vauriens. Ses supérieurs ne devaient pas lui être très sympathiques, car il répond à Ignace : « La haine irréductible de la race des bonzes te fait honneur. »

Malgré le travail fastidieux et les ennuis de sa profession Schubert continuait à composer avec ardeur. Sa première symphonie avait été terminée en 1813, la seconde, œuvre déjà très remarquable, fut écrite pendant l'hiver de 1814 à 1815 et le 19 juillet 1815 il terminait la troisième. En outre il faut mentionner, comme appartenant à la même époque, le quatuor pour cordes en *sol* mineur, deux sonates pour piano, plusieurs petites pièces pour piano, des Ecossaises, des variations. La musique religieuse est aussi largement représentée, Schubert écrivit deux messes et plusieurs pièces plus brèves, pendant le courant de l'année.

Cependant le jeune musicien rêvait d'aborder la scène. Le *Singspiel*, petit opéra comique, semblait devoir être un genre favorable. Quatre partitions virent le jour en peu de temps, dont une seule, celle pour la *Claudine de Villa Bella* de Gœthe, mérite une mention spéciale. Malheureusement seule l'ouverture et le premier acte ont été conservés.

La liste des compositions que nous venons de signaler et auxquelles s'ajoutent encore quel-

ques petites pièces de moindre importance, inspire déjà du respect pour le jeune maître d'école; mais on reste stupéfait lorsque l'on s'aperçoit qu'il faut encore y adjoindre, rien que pour l'année 1815, cent quarante-quatre lieder. Il semble bien que Schubert se soit occupé cette année-là de poésie lyrique d'une façon très intense et qu'il se soit familiarisé particulièrement avec les œuvres de quelques-uns des plus grands poètes. Il est à remarquer que généralement plusieurs compositions sur des textes du même auteur se suivent à intervalles très rapprochés. Ainsi Schubert mit en 1815 une trentaine de textes de Gœthe en musique, et ces compositions se répartissent principalement sur la fin de février, le commencement de juillet, le milieu d'août et le mois de novembre; parmi ces dernières se trouve le *Roi des Aulnes*. Les mois de mai et d'août sont caractérisés par des compositions sur des poésies de Schiller. En septembre c'est Klopstock qui captive le jeune musicien. Puis viennent des poètes de moindre valeur, qui se présentent aussi par séries, Kosegarten par exemple, dont treize poésies sont mises en musique de fin juin à fin juillet 1815, et huit au mois d'octobre de la même année, et Hölty représenté par huit pièces en mai et juin. Ces exemples sont inté-

ressants parce qu'ils nous font voir comment Schubert travaillait et combien il cherchait à pénétrer dans l'esprit du poète.

Tout comme *Marguerite au rouet*, le *Roi des Aulnes* marque une date dans l'activité de Schubert. C'est, en outre, un des plus curieux exemples de la rapidité prodigieuse avec laquelle le jeune musicien travaillait. Spaun nous a laissé un récit vivant de la manière dont ce chef-d'œuvre fut composé. « Un après-midi, dit-il, nous étions allés, Mayrhofer et moi, voir Schubert. Nous le trouvâmes lisant l'*Erlkönig* et brûlant d'enthousiasme. Il se promena un certain temps par la chambre, tenant son livre à la main. Tout à coup il s'assit et en très peu de temps la splendide ballade était écrite. Comme Schubert ne possédait pas de piano, nous courûmes au « Convict », où la nouvelle composition fut aussitôt chantée et accueillie avec enthousiasme. Le vieil organiste Ruziczka la joua ensuite plusieurs fois au piano, avec attention et grand intérêt. Quelques-uns des assistants ayant voulu critiquer certaine dissonance, qui revient plusieurs fois, Ruziczka leur démontra, en la répétant au piano, qu'elle correspondait parfaitement au texte, qu'elle était très belle et se résolvait très heureusement. »

L'année suivante fut également très riche en

lieder. Nous y trouvons, notamment : au mois de septembre les mélodies du harpiste et quelques autres compositions sur des textes de Gœthe, en juin quatre pièces sur des paroles de Klopstock, en mai un certain nombre de Lieder inspirés par Hœlty et, un peu auparavant, des compositions de poésies de Schiller. La même année Schubert écrit un de ses morceaux les plus connus : *le Voyageur* (der Wanderer). Parmi les autres travaux terminés à cette époque il faut citer : deux symphonies, celle en *ut* mineur, intitulée « symphonie tragique », et celle, plus courte, en *si* bémol ; ensuite plusieurs compositions religieuses, dont une messe, trois charmantes sonates pour piano et violon, plusieurs compositions pour le jubilé de Salieri. Schubert commença aussi à écrire un nouvel opéra intitulé *die Bürgschaft* (la Caution) ; mais après le deuxième acte, il abandonna l'entreprise, le livret lui paraissant probablement trop misérable.

Entre temps le cercle des amis et des admirateurs de Schubert s'était un peu élargi. Chez Salieri il fit la connaissance d'un jeune étudiant en droit, Anselme Hüttenbrenner, qui travaillait avec le maître. S'il faut en croire les « Souvenirs » de Hüttenbrenner, Schubert se serait d'abord montré réservé et méfiant ; peu à peu,

pourtant, une réelle amitié s'établit entre les deux jeunes gens. Peu de temps auparavant Schubert s'était lié avec un autre admirateur de sa musique. Franz von Schober avait entendu quelques compositions de Schubert dans la famille Spaun à Linz ; à peine arrivé à Vienne, où il devait suivre les cours de l'Université, il se fit conduire par Spaun chez le jeune musicien. Il ne s'intéressa pas seulement à ses œuvres, il exerça une réelle influence sur Schubert et lui rendit à plusieurs reprises des services appréciables. Schober était une nature fine et distinguée ; il était aussi poète à ses heures et son ami mit plusieurs de ses poésies en musique. Deux d'entre elles, au moins, sont très connues, *An die Musik* et *Pilgerweise*.

A cette époque-là il semble que Schubert ait eu l'intention de se marier. La jeune fille qui avait chanté les solis dans sa première messe, Thérèse Grob, lui plaisait beaucoup. Elle était fille d'un instituteur ; le père étant mort, la mère dirigeait un petit commerce. Le frère de Thérèse était bon musicien ; elle-même avait une très jolie voix. Elle ne pouvait passer pour une beauté ; sa figure était marquée de la petite vérole ; mais elle avait, paraît-il, très bon cœur. Hüttenbrenner prétend que Schubert lui avait confié qu'il était très épris d'elle. Mais le pauvre

aide-instituteur ne pouvait songer à fonder un ménage ; il avait un salaire de quarante florins par an, et les quelques leçons particulières qu'il donnait ne lui rapportaient pas grand' chose. Il se décida alors à chercher une meilleure place. Le poste de professeur de musique à l'école normale de Laibach venait d'être déclaré vacant. Schubert se présenta, encouragé par Salieri. Mais il semble que ce dernier ait, en-dessous, travaillé contre lui ; un autre obtint la place. Thérèse se maria quelques années plus tard avec un maître boulanger.

Au commencement de l'année 1817 les amis de Schubert formèrent un plan, pour le faire sortir de son obscurité. Il s'agissait d'une publication de ses meilleurs lieder, qui serait dédiée à Gœthe. Les deux premiers cahiers devaient contenir exclusivement des morceaux composés sur des textes du grand poète. Schubert les copia de sa plus belle main, et Spaun joignit à l'envoi une lettre très respectueuse à « Son Excellence le conseiller intime » lui demandant la faveur d'inscrire son nom en tête de cette publication. Les amis attendirent vainement un mot du poète ; Gœthe ne répondit pas. Il était évidemment assailli par une foule de démarches de ce genre. Lui-même n'était pas capable de juger une composition musicale. Son conseiller

en matière de musique était Zelter, le directeur de la Liedertafel de Berlin, et les lieder que Gœthe appréciait étaient du genre de ceux de Zelter et de Reichardt. En même temps qu'il écrivait à Gœthe, Spaun s'était adressé à la maison d'édition Breitkopf et Härtel à Leipzig, joignant à sa lettre une copie du *Roi des Aulnes*. L'éditeur ne daigna pas non plus répondre.

La désillusion des amis fut grande. Cependant ils devaient trouver à Vienne même une aide précieuse. Schober avait quelques relations dans le monde des théâtres. On décida de s'adresser à l'un des artistes les plus renommés, le baryton Michel Vogl. Celui-ci, chanteur très intelligent, avait eu de grands succès dans les rôles d'Oreste (*Iphigénie*), Almaviva (*Les Noces de Figaro*), Telasko (*La Vestale*). Il se fit longtemps prier ; cependant à la fin il accepta de se rencontrer un soir chez Schober, avec le jeune compositeur. Schubert était extrêmement timide, et le résultat de la première entrevue resta indécis. Mais graduellement Vogl prit de plus en plus d'intérêt aux compositions du débutant et au bout de quelques semaines il était complètement gagné.

Peu de temps après, Schubert acquit un nouvel ami, le frère d'Anselme, Joseph Hüttenbrenner, qui se donna beaucoup de peine pour faire connaître les œuvres du musicien.

L'année 1817 fut également fertile en compositions de tout genre ; en première ligne, naturellement, un grand nombre de lieder, parmi lesquels l'admirable *La mort et la jeune fille* et l'imposant *Groupe du Tartare* (Gruppe aus dem Tartarus). Il faut mentioner aussi le *Ganymède* de Gœthe, et *Fahrt zum Hades* (Voyage aux enfers) ainsi que *Memnon* de Mayrhofer, sans oublier l'une de ses compositions les plus connues, *la Truite*, texte de Schubart. Le piano semble avoir particulièrement attiré Schubert cette année-là ; plusieurs sonates pour cet instrument furent écrites en 1817 ; les plus belles sont celle en *si* majeur et celle en *la* mineur, avec son délicieux andante. Les progrès faits dans la construction des instruments permirent à Schubert de trouver des effets de sonorité nouveaux. En automne il commença aussi sa sixième symphonie, en *ut*.

A ce moment, un changement s'opéra dans la vie de Schubert. Le danger du service militaire étant écarté, il songea à quitter le service de l'école, qui pesait si lourdement sur lui. Suivant les conseils de son père, il commença par demander un congé d'un an. Mais il fallait vivre. Par l'entremise d'Unger, le père de la chanteuse Caroline Unger, on offrit à Schubert une place comme professeur de musique des filles du

comte Jean Esterhazy. Les honoraires étaient de deux florins par leçon. En hiver la famille du comte habitait Vienne, mais elle passait les mois d'été au château de Zelész en Hongrie. D'après les lettres que Schubert écrivit à ses frères et à ses amis, il menait à la campagne une vie assez agréable. Il était, il est vrai, à certains égards, un peu traité comme un domestique ; ainsi il devait prendre ses repas à l'office. Mais la famille Esterhazy était très musicienne. Le comte était doué d'une voix de basse sonore, la fille aînée avait une très jolie voix de soprano, la mère chantait aussi, tandis que la seconde des filles avait plutôt du talent pour le piano. On exécutait souvent des morceaux à plusieurs voix, de Haydn, Mozart et autres. Les leçons et ces petites séances musicales n'absorbaient qu'une partie du temps de Schubert ; il avait beaucoup de loisirs. Le nombre des compositions écrites pendant ce séjour est néanmoins plutôt restreint. Outre quelques jolis lieder, la plus importante des compositions de cette époque sont les Variations sur le thème d'une romance française, œuvre qu'il dédia plus tard à Beethoven.

Cependant le congé accordé à Schubert avait pris fin. Lorsqu'il revint à Vienne en novembre, son père lui proposa de rentrer à son école ;

mais Franz refusa énergiquement. Le vieux Schubert se mit en colère et une nouvelle rupture s'ensuivit. Ses amis, pourtant n'abandonnèrent pas le jeune musicien. Schober, qui était dans une situation aisée, lui offrit une chambre dans le logement qu'il occupait avec sa mère. Schubert y resta plus de six mois, jusqu'au retour du frère de Schober. Mais alors Mayrhofer le prit chez lui et pendant deux ans le poète et le musicien partagèrent la même chambre triste et sombre. Hüttenbrenner nous raconte que, dans ce temps-là, Schubert se mettait tous les matins à six heures à sa table de travail, et qu'il composait jusque vers une heure de l'après-midi. Entre temps il fumait quelques pipes. Après le dîner il allait généralement au café, où il rencontrait ses amis. Mayrhofer était d'un caractère tout différent de celui de Schubert; mélancolique, maladif, toujours grave et occupé d'études sérieuses. Malgré cette différence de tempérament les deux amis s'entendaient bien.

Un moment Schubert espéra définitivement aborder la scène. Grâce aux recommandations de Vogl il avait été chargé d'écrire un petit opéra-comique intitulé *Les Frères jumeaux*. Mais Rossini était alors dans tout l'éclat de sa gloire et la direction de l'Opéra n'avait d'autre souci que de profiter de la vogue dont l'illustre Ita-

lien jouissait à Vienne. Aussi l'ouvrage de Schubert fut-il mis de côté.

Celui-ci eut au moins la joie d'entendre, pour la première fois, un de ses lieder chanté dans un concert. Le 28 février 1819 le violoniste Edouard Jaëll donna une « Académie musicale » au cours de laquelle le ténor Jaeger chanta la *Plainte du Pâtre*, de Gœthe, mise en musique par Schubert. Le lied plut beaucoup et Jaeger le rechanta dans un concert ultérieur.

Au mois de juillet Schubert eut l'occasion de faire un nouveau voyage. Vogl l'emmena en Haute-Autriche et ils firent un séjour assez long à Linz et à Steyr. Schubert était enchanté de la contrée et jouissait des charmes de la nature. En outre il fit la connaissance d'un grand nombre de personnes très musiciennes, qui s'intéressaient vivement à ses compositions : Pépi Koller, la fille d'un riche négociant, chantait, avec Vogl, ses lieder et pour Paumgartner, un autre mélomane, il écrivit le quintette pour cordes et piano, connu sous le nom de « quintette de la truite ». Parmi les compositions de cette année-là il faut encore citer deux très belles pièces pour voix d'hommes, *Sehnsucht* à cinq voix et le quatuor *Ruhe, schönstes Glück der Erde.*

Le désir de Schubert de se voir joué au théâtre fut enfin exaucé. Le 14 juin 1820 le petit

opéra comique *Les Frères jumeaux* fut représenté au théâtre du Kärntnertor. Vogl chantait le rôle principal ; Schubert fut vivement acclamé. Mais trop timide il n'osa se présenter lui-même au public. Ce succès en amena pourtant un autre. Le premier machiniste, le peintre des décorations et le costumier du théâtre « An der Wien » avaient obtenu la permission de donner une représentation à leur bénéfice. Ils choisirent une sorte de mélodrame de Hoffmann, secrétaire du théâtre, intitulé la *Harpe merveilleuse* (Die Zauberharfe) et demandèrent à Schubert d'écrire l'ouverture et la musique de treize numéros. On fut prêt au mois d'août et grâce à la musique de Schubert, qui plut beaucoup, la pièce fut donnée douze fois. Malheureusement, s'il faut en croire Spaun, l'auteur ne toucha pas les cinq cents florins, qui lui avaient été promis, le théâtre n'ayant pas les fonds nécessaires pour payer.

Les Viennois commençaient néanmoins à se rendre compte de la valeur de Schubert. Le poète Heinrich von Collin, l'auteur du *Coriolan* pour lequel Beethoven a écrit une magnifique ouverture, invita Schubert et Vogl à une soirée, où l'on exécuta un certain nombre des compositions du jeune musicien. Les Lieder furent accueillis avec enthousiasme. Ce soir-là le

Voyageur fut chanté pour la première fois. Schubert fit la connaissance de quelques personnalités intéressantes et influentes.

Peu de temps après il fut introduit dans un cercle plus modeste, mais très artistique, celui de la famille Frölich. Les quatre sœurs Fröhlich étaient musiciennes dans l'âme. L'une d'elles, Josefa, avait débuté à l'opéra de Vienne ; après quelques tournées artistiques, elle s'était vouée à l'enseignement. Anna, qui avait été élève de Hummel, donnait des leçons de chant ; Kathi était fiancée au poète Grillparzer. Un grand nombre d'artistes fréquentait cette maison hospitalière ; Schubert composa différents morceaux pour ses amies et leurs élèves.

Un autre amateur distingué, le notaire Sonnleithner, se décida également à faire entendre des œuvres de Schubert, dans une des soirées musicales qu'il organisait chaque hiver. *Le Roi des Aulnes* chanté par un jeune homme de talent, nommé Gymnich, obtint un tel succès, que Sonnleithner et quelques-uns de ses amis envisagèrent la possibilité d'une publication d'un certain nombre de lieder du jeune auteur et que, voyant les éditeurs toujours hésitants, ils avancèrent les fonds pour la gravure des premiers cahiers. A la fin de mars le *Roi des Aulnes* parut chez Cappi et Diabelli, dédié au comte Maurice

de Dietrichstein ; quelques semaines plus tard *Marguerite au rouet* fut publié, puis quelques autres lieder de Gœthe ainsi que le *Voyageur*. Entre temps plusieurs mélodies de Schubert avaient été chantées dans différents concerts par des artistes distingués, entre autres par Vogl, et les journaux avaient publié des comptes rendus assez détaillés sur les nouvelles publications. La vente des premiers cahiers marcha très bien, de sorte que tous les frais furent payés et que l'auteur eut encore un bénéfice appréciable. Ses compositions pour plusieurs voix d'hommes commencèrent, également à cette époque, à pénétrer dans le public.

Aux soirées mondaines, si agréables et si utiles qu'elles pussent être, Schubert préférait toujours les réunions plus familières avec ses amis. Il en avait du reste perdu, momentanément, quelques-uns et des plus anciens. Spaun avait dû accepter une place dans le contrôle des douanes et quitta Vienne, Anselme Hüttenbrenner prit la direction de deux propriétés appartenant à sa famille ; quant à Mayrhofer, son caractère un peu singulier avait peu à peu amené un refroidissement dans ses relations avec le musicien. Cependant deux nouveaux artistes, deux peintres, s'étaient précisément à ce moment rapprochés de Schubert, l'un Léopold Kupelvieser,

dont on possède encore deux portraits de Schubert et de Schober, datés du 10 et du 12 juillet 1821, l'autre Maurice von Schwind, qui acquit très vite une certaine célébrité. Le pianiste von Gahy appartenait aussi au cercle des intimes. On se réunissait assez régulièrement trois fois par semaine, soit chez Schober, soit chez un autre enthousiaste d'art. Des lectures alternaient avec des morceaux de musique, des jeux et des danses. Pendant la belle saison on organisait de petites excursions dans les environs. Schubert était un grand ami de la nature, et plus d'une fois elle lui a inspiré des compositions sublimes. Les soirées dans lesquelles la musique prédominait et auxquelles Schubert, naturellement, donnait un éclat particulier, s'appelaient des « Schubertiades ».

En 1822, Ferdinand et quelques amis réussirent à amener une réconciliation entre le père et le fils. Schubert en a parlé en termes touchants dans la pièce poétique intitulée « Mon rêve ».

Cette année est marquée, musicalement, par l'achèvement de l'opéra *Alfonso et Estrella*, dont Schober avait écrit le texte, par la composition de la symphonie en *si* mineur, dite « inachevée », et par celle de la messe en *la* bémol. La fantaisie pour piano, dénommée *Wanderer-Fantasie*, date de la fin de la même année.

La publication des Lieder chez Cappi et Diabelli se poursuivait régulièrement. Mais les amis de Schubert auraient désiré le voir entrer en relation avec des éditeurs d'autres centres musicaux. Breitkopf et Härtel n'ayant, quelques années auparavant, pas répondu aux offres faites par Spaun, Hüttenbrenner eut l'idée de s'adresser à la maison Peters à Leipzig. L'éditeur écrivit une très longue lettre peu engageante et dans laquelle il proposait que l'auteur lui envoyât quelques morceaux, pour qu'il puisse d'abord les examiner. Cette proposition ne fut naturellement pas acceptée. Les relations avec Diabelli n'étaient guère agréables non plus. Schubert voyait parfaitement que l'éditeur savait très bien faire son profit. Cependant, de la manière dont Sonnleithner avait engagé l'affaire, elle pouvait devenir fructueuse. Malheureusement Schubert n'était rien moins que commerçant. Un beau jour il se laissa persuader par Diabelli de lui céder les planches des dix-huit cahiers de Lieder pour huit cents florins. Cette transaction malheureuse lui ôta tous les moyens d'exercer ultérieurement une pression sur les éditeurs. C'est ainsi qu'il fut contraint d'accepter des honoraires ridicules de la maison Sauer et Leidesdorf pour une série de chefs-d'œuvre.

L'année 1823 fut malheureuse sous bien des

rapports. La santé de Schubert avait subi une grave atteinte dès le mois de janvier. Pendant plusieurs mois elle fut sérieusement compromise, certainement en partie par sa faute. Nous possédons une touchante et naïve poésie, datée du 8 mai 1823, et intitulée *Mein Gebet* (Ma prière), dans laquelle Schubert, rempli de contrition, demande à Dieu de le délivrer de ses maux et en même temps de le ramener à une nouvelle vie, plus forte et plus pure. Au mois d'août il écrit de Steyr à Schober, qu'il se sent bien, « mais, ajoute-t-il, je crains de ne jamais recouvrer complètement la santé ». En novembre les amis organisent un petit banquet en l'honneur de Kupelwieser, qui va continuer ses études à Rome. Schubert ne peut y prendre part ; il est dans son lit. Il fête, il est vrai, la Saint-Sylvestre, avec ses amis ; cependant, au commencement de mars, Schwind écrit à Schober que Schubert tout en allant mieux, est toujours soumis à un régime assez sévère. Le musicien lui-même adresse, à peu près à la même époque, une épître lamentable à Kupelwieser, dans laquelle il avoue que chaque soir, en se couchant, il espère ne plus se réveiller le lendemain.

Ce n'était pas seulement l'état de sa santé qui tourmentait Schubert. Ses affaires n'avançaient pas. Malgré la maladie il travaillait sans relâche.

Trois ouvrages pour la scène furent composés dans le courant de l'année 1823 : *Les Conjurés*, texte de Castelli, petit opéra-comique qui fut intitulé par la suite *La guerre domestique*, puis un opéra héroïque *Fierabras*, dont le livret avait été écrit par le frère du peintre Kupelwieser, secrétaire à l'opéra de Vienne, enfin la musique de scène pour le drame de *Rosemonde* d'Helmine Chezy. Aucun de ces ouvrages n'eut de succès : la partition des *Conjurés* dormit dans les bureaux de l'administration de l'opéra ; le sort de *Fierabras* fut compromis par le départ de Kupelwieser, qui quitta son poste de secrétaire. Quant au drame de Mme Chezy il tomba à plat, et la musique de Schubert, quoique fort applaudie, fut entraînée dans sa chute.

Malgré ces travaux très absorbants, Schubert trouva encore le temps d'écrire, dans le domaine purement lyrique, un chef-d'œuvre, le cycle de la *Belle Meunière*. Il dédia son recueil à un jeune amateur, le baron Schönstein, qu'il avait rencontré chez le comte Esterhazy. Schönstein était doué d'une très belle voix de ténor. Jusqu'alors il avait chanté presque exclusivement des airs italiens. Lorsqu'il apprit à connaître les lieder de Schubert, il s'enthousiasma pour cette nouvelle musique et s'appliqua à les faire connaître dans les cercles de la noblesse viennoise. De

longues années plus tard, Liszt fut touché aux larmes par la manière dont Schönstein interprétait Schubert. Pour le moment, le pauvre auteur eut encore des déconvenues. Il avait cédé son manuscrit à la maison Sauer et Leidesdorf; mais la vente allait mal et l'éditeur manquait d'argent.

Le cercle des vrais amis s'était aussi encore restreint. Schober avait eu l'idée de se faire acteur et était parti pour Breslau. Quelques étudiants et fonctionnaires, qui s'étaient glissés dans la société du jeune artiste (Schubert écrit « quatre individus »), n'avaient pas du tout les mêmes aspirations. Les soirées de lecture furent interrompues. « Notre société, relate Schubert dans une lettre à Schober, s'est donnée elle-même la mort par le renforcement de l'élément grossier, qui ne rêve que bière et saucisses. Depuis ton départ je ne l'ai plus guère fréquentée. » Schwind seul venait de temps à autre tenir compagnie au malade.

En mai 1824, Schubert fit un second séjour en Hongrie avec la famille Esterhazy. Le calme et la vie au grand air lui firent du bien. Il eut, en outre, suffisamment de loisirs pour travailler; un assez grand nombre de compositions furent achevées pendant le courant de l'été. En première ligne, il faut citer le quatuor pour cordes en *la* mineur, ensuite deux sonates pour piano

à quatre mains, les Variations en *la* bémol et le Divertissement à la Hongroise. La musique indigène avait cette fois-ci beaucoup plus frappé l'imagination du musicien, que pendant son premier séjour à Zelesz. On raconte que, rentrant un jour de promenade, Schubert entendit une servante chanter une de ces mélodies populaires hongroises, mélancoliques et expressives. Le thème se fixa dans son esprit et occupa sa pensée les jours suivants, et de ce travail intérieur sortit le « Divertissement », qui a obtenu tant de succès. Une très belle composition pour quatre voix et piano, intitulée *Prière*, fut également écrite à Zelesz.

Cependant la société de ses amis lui manquait. Il se sentait isolé. Il se rappelait avec mélancolie le temps où il passait ses soirées avec Schober, Schwind, Kupelwieser et d'autres. En septembre il écrit à Schober : « Je voudrais m'écrier avec Gœthe : « Qui est-ce qui me rendra cet heureux temps ! » Ce temps où nous nous trouvions réunis avec un abandon confiant, où chacun de nous montrait avec une sorte de timidité ses productions artistiques, attendant, non sans anxiété, le jugement dicté par l'amitié et l'amour de la vérité, ce temps où chacun savait raviver l'enthousiasme des autres, où une même aspiration vers l'idéal nous unissait.

Maintenant je suis au fin fond de la Hongrie, et pas une âme, avec laquelle je pourrais échanger une parole sensée! »

Schubert rentra à Vienne au commencement de l'hiver. Bientôt il fut introduit dans de nouveaux cercles, où la musique classique était particulièrement appréciée. L'actrice Sophie Müller l'invita plusieurs fois avec Vogl; celui-ci chantait alors les lieder de Schubert, accompagné par l'auteur. Dans la famille de l'avocat Hönig on appréciait également beaucoup les compositions du jeune auteur. Ce dernier y avait été introduit par le poète Bauernfeld, dont il avait fait la connaissance peu de temps au paravant, et qui devint bientôt un de ses intimes Bauenrfeld était bon musicien ; il avait travaillé le piano sous la direction de Schenck, le compositeur de la célèbre opérette *Der Dorfbarbier*, et avait un jugement sûr.

A ce moment Schubert commençait également à être connu et apprécié en dehors de l'Autriche. La cantatrice Anna Milder, celle pour qui Beethoven avait écrit le rôle de Fidelio, était, depuis 1816, engagée comme Prima donna à Berlin. Lors d'un voyage à Vienne on lui fit entendre quelques lieder de Schubert. Elle en fut enchantée et n'ayant pas eu l'occasion de rencontrer l'auteur, elle lui écrivit, pour lui

demander une composition un peu brillante pour elle-même, et, en même temps, l'engager à envoyer l'un ou l'autre de ses opéras à la direction de l'opéra de Berlin. Schubert crut enfin approcher de la réalisation de son désir le plus ardent : se voir joué sur une grande scène. Il envoya *Alfonso et Estrella*. Mais Spontini qui dirigeait alors l'opéra de Berlin avait habitué le public de la capitale prussienne à un tout autre genre. Anna Milder fut obligée de faire comprendre à l'infortuné compositeur qu'il n'avait guère de chances de réussite. « Je suis très peinée, écrit-elle, de devoir vous dire que le livret de votre opéra ne répond pas du tout au goût de notre public ; on est habitué ici aux grands opéras de caractère tragique ou alors aux opéras-comiques français... Vous comprendrez vous-même qu'*Alfonso et Estrella* n'aurait ici aucun succès. » Elle l'engage à choisir un autre sujet et à écrire un nouvel opéra, par exemple dans le genre oriental, avec un rôle brillant de soprano, pour elle-même.

« Si vous pouviez trouver un sujet de ce genre, je vous prierais de m'en faire part, pour que nous puissions nous concerter. Je ferais alors tout mon possible pour faire admettre la pièce. »

Schubert discuta la question avec son nouvel

ami Bauernfeld et celui-ci entreprit, en effet, la composition d'un livret. Quant à l'autre demande de la Milder, Schubert ne s'empressa pas d'y répondre. Ce n'est que peu de temps avant sa mort qu'il lui envoya un morceau de caractère assez brillant : *Le Pâtre sur le rocher*, avec clarinette obligée.

Cependant la cantatrice s'appliqua à faire connaître aussi les compositions lyriques de Schubert. Le 9 juin 1825 elle donna un concert dans lequel elle chanta le *Roi des Aulnes* et l'un des chants de Suleika (*Ach, um deine feuchten Schwingen*), encore manuscrit. Les journaux en parlèrent, et la chanteuse demanda instamment à Schubert de lui envoyer d'autres compositions. Celui-ci ne semble pas s'être hâté.

Au commencement de juin Schubert essaya, une seconde fois, d'entrer en relation directe avec Gœthe. Il lui envoya un nouveau recueil de Lieder, avec une lettre très respectueuse lui demandant d'en accepter la dédicace. Le poète consigna dans son journal la réception de l'envoi, mais ne répondit pas plus que la première fois.

Schubert passa une grande partie de l'été en compagnie de Vogl en Haute-Autriche. Il trouva partout des amis, anciens et nouveaux, et des admirateurs. Ses nouveaux lieder sur les

poésies qui se trouvent dans la *Dame du Lac* de Walter Scott eurent un très grand succès. Ses compositions étaient même connues dans des couvents. Dans les monastères de Saint-Florian et Kremsmünster il trouva ses Variations et ses Marches. Il raconte à ses parents que lorsqu'il joua dans un de ces couvents sa nouvelle sonate on lui dit que sous ses doigts les touches devenaient des voix chantantes, ce qui lui fit un très grand plaisir.

Les beautés de la nature firent une très grande impression sur lui. Il est enchanté de Gastein, de Salzbourg et de ses environs. Dans une lettre à son frère Ferdinand il fait une description enthousiaste des sites charmants ou grandioses qu'il a parcourus. Le récit est vivant et donne l'impression d'un homme en pleine santé et jouissant complètement de tout ce qui l'entoure.

En octobre, Schubert était de nouveau à Vienne. Il y trouva deux amis, dont l'absence lui avait été bien pénible, Schober et Kupelwieser.

Les séances au café et les « Schubertiades » recommencèrent de plus belle. Elles se prolongeaient souvent jusqu'à deux ou trois heures du matin. Schubert venait de recevoir de l'éditeur Artaria deux cents florins pour ses mélodies sur

des textes de W. Scott, et peu de temps après il en toucha encore trois cents pour une sonate et le Divertissement à la hongroise. Il avait donc momentanément de l'argent, et ses amis en profitaient.

Une occasion se présenta d'avoir une position assurée et un revenu fixe. Des amis firent savoir à Schubert que la place de deuxième organiste de la Cour allait être déclarée vacante, et l'engagèrent vivement à se présenter. Le vieux Schubert aurait été heureux de voir son fils prendre une place qui, sans être très lucrative, était honorable. Mais soit timidité et peur de faire les démarches nécessaires, soit désir immodéré d'indépendance, Franz refusa. Comme il avait aussi cessé ses leçons dans la famille Esterhazy, il n'avait d'autre source de revenus que les honoraires que les éditeurs voulaient bien lui payer.

Schubert avait, du reste, beaucoup produit pendant cette année-là. Outre les lieder déjà mentionnés plus haut il faut citer des chefs-d'œuvre comme *La Jeune religieuse* (die junge Nonne), *La Toute-Puissance* (die Allmacht), texte de Ladislas Pyrker, patriarche de Venise et grand admirateur de Schubert, le *Nachtstück* de Mayrhofer, sans compter d'autres mélodies de moindre valeur ; quatre sonates pour piano

furent également écrites à cette époque, et, de plus, une œuvre de grande envergure, une symphonie dédiée à la Société des Amis de la musique. Cette composition est malheureusement perdue.

L'année 1826 fut aussi riche en travaux. Le quatuor en *ré* mineur fut terminé en janvier, celui en *sol* écrit dans la seconde moitié de juin. Le « Rondeau brillant » pour piano et violon, le trio en *si* bémol et une sonate pour piano, dénommée par l'éditeur *Fantaisie*, comptent aussi parmi les belles productions de cette année. Les lieder ne furent pas négligés, plusieurs poésies de Gœthe, trois de Shakespeare, des vers de J.-G. Seidl, un ami de Schubert, furent mis en musique soit, en hiver, à Vienne, soit pendant un séjour de campagne à Währing. Seidl lui fournit aussi les textes de deux compositions pour voix d'hommes : *Grab und Mond* (Tombeau et clair de lune), et *Nachthelle* (Clarté de la nuit), cette dernière pour solo de ténor et chœur d'hommes, à quatre voix.

Les éditeurs venaient à lui, lentement il est vrai, et la plupart essayaient de profiter de la situation financière précaire de l'auteur, pour offrir des prix dérisoires. Outre Artaria les maisons Sauer et Leidesdorf, Cappi et Czerny, l'éditeur

Th. Weigl et enfin Diabelli publièrent soit des lieder, soit des pièces instrumentales de Schubert dans le courant de l'année 1826.

Au printemps, il se décida enfin à rechercher un emploi avec rémunération fixe. Le poste de deuxième maître de chapelle de la Cour était vacant ; Schubert se mit sur les rangs et adressa une requête à l'empereur. Il n'avait malheureusement aucun protecteur influent. Il apporta une messe de sa composition à Eybler, le premier maître de chapelle. Après l'avoir lue, celui-ci déclara que la messe était bonne, mais qu'elle n'était pas dans le style que l'empereur préférait. Schubert n'obtint pas la place ; après de longues hésitations on nomma le vieux Weigl.

Une autre démarche entreprise, un peu plus tard, n'eut pas plus de succès. Il s'agissait cette fois-ci du poste de chef d'orchestre au théâtre de la porte de Carinthie. Schubert fut invité à composer quelques scènes dramatiques et à les diriger. Il existe différentes versions sur cette épreuve préliminaire. D'après les uns, l'air principal était trop difficile pour la chanteuse, auquel il était dévolu ; d'après d'autres, Schubert montra trop peu de souplesse et ne sut pas déjouer les intrigues menées contre lui. Quoi qu'il en soit, le résultat fut négatif pour lui.

Une petite compensation lui échut en octobre

1826 ; la Société des Amis de la musique, à laquelle il avait dédiée sa symphonie terminée à Gastein, lui offrit cent florins, comme « cadeau honorifique ».

A la fin de mars 1827, un événement douloureux impressionna vivement Schubert : Beethoven mourut. Il est fort probable, quelque singulier que cela puisse paraître, que Schubert n'a jamais été en rapport direct avec le maître qu'il admirait tant et ne lui a jamais parlé. Le récit fait par Hüttenbrenner d'une visite de Schubert à Beethoven mourant est sujet à caution. Ce qui est assez certain c'est que Schindler, pour distraire Beethoven pendant sa maladie, lui apporta un certain nombre de lieder de Schubert, que le maître lut avec grand intérêt. C'est alors qu'il doit avoir prononcé la parole : « En vérité, dans Schubert, il y a une étincelle divine ». Schubert suivit le cortège funèbre avec deux de ses amis. Au retour on s'arrêta à l'auberge de la « Mehlgrube » ; Schubert vida un premier verre à la mémoire du grand artiste auquel ils venaient de rendre les derniers honneurs, puis immédiatement un second à celui des trois amis qui mourrait le premier. Une année plus tard, c'était lui-même, qu'on inhumait dans ce même cimetière de Währing où dormait Beethoven

C'est à peu près à la même époque que Schubert commença la composition de la *Winterreise*, le deuxième cycle de textes du poète W. Müller. Quatorze morceaux furent terminés à ce moment, et l'état d'esprit de Schubert au commencement de cette année 1827 se révèle certainement jusqu'à un certain point dans le choix de ces poésies lugubres. D'autres compositions, écrites à la même époque, nous font voir combien il cherchait à réagir contre des idées trop sombres. Le *Chant de bataille* de Klopstock pour chœur à huit voix respire l'énergie et la force, le charmant *Chant nocturne dans la forêt,* pour quatre voix d'hommes et cors est imprégné d'un romantisme délicieux. A la même époque appartient l'aimable et fine *Sérénade*, composée, sur un texte de Grillparzer, pour solo et chœur.

L'automne devait de nouveau lui procurer le double plaisir d'un voyage et de séjours plus ou moins prolongés chez des amateurs enthousiastes et intelligents. Un des amis de Schubert, Jenger, projetait depuis longtemps de l'introduire à Graz dans la famille de l'avocat Pachler. La femme de Pachler, Marie Koschak, était une excellente pianiste, dont le talent avait même été hautement apprécié par Beethoven.

A Graz, il y avait, en outre, Anselme Hütten-

brenner, un ancien ami, directeur du Musikverein, dont Schubert était membre d'honneur. Trois charmantes semaines passèrent ainsi, partagées entre les excursions à la campagne, les soirées musicales et des parties de plaisir, pleines de gaieté et d'abandon.

Le retour à Vienne ramena les soucis, les souffrances, les heures sombres. Le compositeur est de nouveau hanté d'idées noires. Il reprend la *Winterreise* et la termine. Spaun raconte : « Schubert était pendant un certain temps mélancolique et semblait être affecté par quelque chose. Je lui en demandai la raison; il répondit simplement : « Viens aujourd'hui chez Schober. « Je vous chanterai un cycle de mélodies lu« gubres. Elles m'ont plus éprouvé que d'autres « lieder ». Il nous chanta d'une voix émue tout le *Voyage en hiver*. Nous étions tous stupéfaits du caractère sombre de ces lieder et Schober déclara que seul le *Tilleul* lui avait plu. Schubert répliqua simplement : « Je préfère ces « lieder à tous les autres, et ils vous plairont « également un jour. »

Le reste de l'année fut employé à terminer un certain nombre de pièces instrumentales : le trio en *mi* bémol, la Fantaisie pour piano et violon avec les variations sur *Sei mir gegrüsst*, les *Moments musicaux*, quelques *Impromptus*.

Les éditeurs publièrent de nouveau plusieurs compositions de Schubert, mais toujours pour des honoraires ridicules. Afin de le sortir de ce marasme, Bauernfeld engagea énergiquement son ami à donner un concert. Après quelques hésitations, motivées en partie par l'idée d'avoir à demander leur collaboration à quelques artistes, Schubert se décida à affronter le public. Par une coïncidence singulière le concert eut lieu le 26 mars, jour anniversaire de la mort de Beethoven. Un assez grand nombre d'excellents artistes avaient tenu à honneur de prêter leur concours, en première ligne le vieux Vogl qui chanta cinq Lieder. Bocklet, Böhm et Lincke jouèrent le trio en *si* bémol, tandis que ces deux derniers, s'adjoignant Holz et Weiss, faisaient entendre une partie du nouveau quatuor pour cordes.

Joséphine Fröhlich et les élèves du Conservatoire s'étaient déclarées prêtes à chanter la *Sérénade* de Grillparzer ; un chœur de voix d'hommes termina le concert par le *Chant de Bataille* de Klopstock.

Le soir du concert la salle était comble. Le succès fut très grand : succès moral, Schubert ayant été acclamé et rappelé un grand nombre de fois, succès matériel, le concert ayant rapporté huit cents florins. Seule la critique offi-

cielle fit bande à part ; aucun journal ne parla de cette soirée.

La recette du concert fut en partie employée à l'acquisition d'un piano, luxe que le musicien n'avait pu se permettre jusque-là.

Entre temps, Schubert continuait à travailler avec ardeur. Sa production musicale durant cette année 1828 est de nouveau stupéfiante. Au quintette pour cordes, écrit pendant les premières semaines de l'année, succède immédiatement la symphonie en *ut* ; au mois de juin la messe en *mi* bémol pour chœur et orchestre est terminée. De mai à octobre Schubert composa les lieder qui forment le recueil intitulé : *Chant du Cygne* ; ce n'est pas un cycle comme la *Belle Meunière* ou le *Voyage en hiver* et le titre n'a pas été choisi par Schubert.

Le lied intitulé *Die Taubenpost* fut le dernier qu'il écrivit. Ces lieder, dont quelques-uns sont des chefs-d'œuvre, ne suffirent pas à épuiser la source productive de Schubert. Des compositions pour piano, sonates et autres, s'ajoutent à la liste déjà si longue de travaux remarquables.

Vers l'automne, la santé de Schubert commença de nouveau à s'altérer. Il avait quitté la chambre qu'il occupait chez Schober. Ce dernier avait fait une spéculation malheureuse avec sa

Maison d'Art, et Schubert ne voulait pas lui être à charge. D'autre part, les médecins et son frère Ferdinand recommandaient une vie plus régulière. Ferdinand le prit chez lui, malheureusement le nouveau logis était humide et peu agréable.

Au commencement d'octobre, Franz fit encore avec Ferdinand une excursion de trois jours, jusque dans les plaines de Hongrie. A Eisenstadt il passa une heure en méditations devant le tombeau de Haydn.

Pendant tout le voyage il fut gai, et, faisant très attention à ce qu'il mangeait et buvait, se sentit bien. Mais peu de temps après son retour à Vienne, son ancien mal : fatigues, vertiges, afflux du sang au cerveau, le reprit. Le 31 octobre au soir il entra à l'auberge de la Croix Rouge et demanda un poisson. Dès la première bouchée il repoussa son assiette avec dégoût, disant qu'il lui semblait avoir avalé du poison. A partir de ce moment il ne prit pour ainsi dire plus de nourriture.

Cependant son état ne semblait inquiétant ni à lui ni à ses amis. Le 3 novembre il alla entendre une messe composée par Ferdinand, à l'église du petit village d'Hernals. La promenade qu'il fit ensuite le fatigua beaucoup. Cependant le lendemain il alla en compagnie d'un autre musi-

cien, Joseph Lanz, chez Simon Sechter, pour lui demander des leçons de contrepoint. Il est possible que la lecture que Schubert avait faite peu de temps auparavant de quelques œuvres de Händel, lui ait suggéré d'idée de refaire des études théoriques sérieuses. Or, Sechter était reconnu comme le meilleur professeur de contrepoint à Vienne. Le jour et l'heure des leçons furent fixés. Schubert avait toutes sortes de plans. Lachner qui devait aller engager quelques chanteurs en Allemagne, vint le voir avant son départ, et Schubert l'entretint longuement de son opéra *Der Graf von Gleichen* qu'il espérait terminer sitôt qu'il serait guéri. Mais le 11 novembre il dut s'aliter. Le lendemain il écrivit un petit billet à Schober pour lui demander un peu de lecture. « Je suis malade, disait-il. Depuis onze jours, je n'ai rien mangé et rien bu; je me traîne de mon lit à mon fauteuil, puis de nouveau au lit. Si j'essaye de prendre quelque aliment, je suis obligé de le rejeter immédiatement... »

Le 16, les médecins diagnostiquèrent le typhus. Le lendemain, Bauernfeld et Joseph Hüttenbrenner vinrent voir le malade; ils le trouvèrent très faible mais ayant toute sa connaissance. Le soir le délire s'empara de lui. Toute la journée suivante il ne cessa de s'agiter;

il voulait partir, s'imaginant être chez des étrangers. Comme Ferdinand essayait de lui démontrer qu'il était dans sa chambre, Franz s'écria : « Ce n'est pas vrai, Beethoven n'est pas là ». Le lendemain à 3 heures de l'après-midi la mort le délivra de ses souffrances.

Les amis furent consternés. Bauernfeld écrivit dans son journal : « Schubert est mort hier après-midi ; lundi je lui ai encore parlé, mardi il délirait et le mercredi il n'était plus. L'âme la plus honnête, l'ami le plus fidèle ! » Et Schwind s'écria : « Avec Schubert nous avons perdu ce que nous possédions de plus beau et de plus aimable ! » Le vieux père supporta le terrible choc en chrétien.

Schubert devait être enterré au cimetière de Matzleinsdorf ; mais Ferdinand, interprétant une des dernières paroles de son frère : « Beethoven n'est pas ici », crut y deviner le désir de reposer à côté du maître tant admiré. Il fit des démarches pour que le corps fût inhumé à Währing.

Une foule nombreuse accompagna le pauvre artiste à sa dernière demeure. Des amis, des étudiants portaient des cierges allumés ornés de fleurs. Le maître de chapelle de Saint-Étienne, Gänsbacher, fit chanter un motet funèbre. Schubert fut enseveli à quelques mètres de l'endroit où reposait Beethoven.

Quelques jours plus tard, la Société de musique religieuse du faubourg de Saint-Ulric organisa un service commémoratif, où l'on chanta le Requiem de Mozart. Le 20 décembre un service solennel fut célébré à l'église des Augustins avec la messe de Requiem d'Anselme Hüttenbrenner. En même temps les amis du défunt avaient ouvert une souscription pour l'érection d'un monument à Schubert. Deux concerts donnés par les soins d'Anna Frölich contribuèrent pour une très grande part à la réunion des fonds nécessaires.

Le sculpteur Dialler fit un buste du défunt, et sur la pierre on grava les simples lignes composées par le poète Grillparzer : « La mort a enseveli ici un riche trésor et de plus belles espérances encore. »

Soixante ans plus tard les restes mortels de Schubert furent transférés au cimetière central de Vienne, où l'on avait déjà déposé ceux de Beethoven. Il repose ainsi près de Gluck, Mozart et Beethoven.

La mort assez inattendue du jeune artiste attira naturellement pendant un certain temps l'attention sur ses œuvres. Dès 1830, Diabelli entreprit la publication des « œuvres posthumes »; d'autres éditeurs suivirent peu à peu. En 1874, Nottebohm publia un Catalogue thématique des

œuvres imprimées de Fr. Schubert. Ce n'est qu'en 1888 que la maison Breitkopf et Härtel entreprit la publication d'une édition critique, sous la direction d'Eus. Mandyczewski. Ce serait une histoire intéressante que celle de la diffusion des œuvres de Schubert dans les différents pays. Nous ne pouvons même pas l'effleurer ici. Qu'il suffise de rappeler les noms de quelques-uns de ceux dont les efforts répétés ont le plus contribué à faire connaître Schubert : R. Schumann, Mendelssohn, Liszt, des chanteurs et cantatrices comme Nourrit, Stockhausen, Jenny Lind[1].

Malgré les éditions, malgré les efforts de plus en plus nombreux de bons artistes, on peut hardiment dire que la moitié au moins des compositions de Schubert est encore aujourd'hui inconnue aux amateurs de musique, même sérieux. C'est que leur nombre est extraordinaire et qu'elles s'étendent à tous les genres de musique. C'est aussi parce qu'une étude approfondie des lieder, qui constituent une des parties les plus originales de l'œuvre de Schubert, exige la connaissance de la langue allemande ; pour bien comprendre ces compositions et en péné-

1. Sur les efforts faits en France v. H. de Curzon, *Les lieder de Fr. Schubert*, p. 46-50 et l'article de Grove dans son *Dictionnaire*.

trer complètement l'esprit, il faut les lire et les chanter dans le texte original et non en traduction ; ceci constitue naturellement une certaine difficulté pour beaucoup de gens. Enfin une assez grande inégalité dans la valeur des productions musicales de Schubert rebute parfois l'amateur et l'empêche de poursuivre l'étude de ces compositions avec tout l'intérêt qu'elle demande ; un travail un peu plus patient lui ferait souvent découvrir des beautés insoupçonnées.

L'ŒUVRE

Quand on prononce le nom de Schubert on évoque involontairement tout d'abord le souvenir du créateur génial d'un grand nombre de lieder remarquables. C'est sous cet aspect qu'il vit réellement dans l'esprit de la plus grande partie des amateurs de musique. Cette appréciation est du reste justifiée ; si Schubert a abordé à peu près tous les genres musicaux, le lied forme le véritable centre de son activité. C'est, en outre, dans ce domaine qu'il a été un véritable novateur et qu'il n'a été réellement surpassé par aucun de ses successeurs.

Nous avons vu que les premiers essais faits par Schubert dans le domaine du lied datent de 1811 ; il était alors encore élève au Convict. Involontairement on se demandera : par qui le jeune garçon a-t-il été amené à ce genre de composition ? Quels modèles avait-il, quels préceptes pour se guider ? Par les récits de Spaun nous

savons qu'à cette époque-là les élèves du pensionnat jouaient et chantaient avec prédilection les compositions de Rodolphe Zumsteeg, musicien appartenant à l'école du sud-ouest de l'Allemagne. Les premières œuvres de Schubert sont, en effet, très nettement influencées par Zumsteeg ; mais d'autres de ces lieder se rapprochent de ceux de Reichardt, on trouve aussi quelques réminiscences de Mozart. Et puis, très vite, toute influence étrangère disparaît et Schubert nous apparaît comme un créateur très personnel et original.

Pour bien comprendre ce phénomène, il faut nous remémorer rapidement le développement du lied allemand pendant la seconde moitié du XVIII^e^ siècle et nous rendre compte de l'état où il était parvenu, lorsque Schubert commença à écrire.

Le renouvellement du lied allemand a son point de départ dans l'Allemagne du Nord. Vers le milieu du XVIII^e^ siècle, Hagedorn, conseiller à Hambourg, fit paraître successivement quelques recueils d'Odes, qui redonnèrent un peu de vie à la lourde et fade poésie allemande. Les modèles d'Hagedorn étaient Horace, qu'il admirait particulièrement, Anacréon, puis les poètes français et anglais contemporains. Ses poésies furent mises en musique par un assez grand nombre de

compositeurs. La musique des Odes, de même que leur langage poétique, manque de simplicité et de naturel. Une réaction se produisit après 1753, grâce aux efforts de l'école de Berlin, dont l'inspirateur fut l'avocat Krause. Le premier recueil édité par ses soins se distingue par l'allure simple et le ton aimable de ses mélodies. Krause, lui aussi, recommandait à ses compatriotes de prendre les Français pour modèles ; cependant un grand nombre des mélodies de cette publication a un caractère nettement original. Un nouveau progrès fut réalisé par Johann Adam Hiller qui réussit à introduire des chants de caractère franchement populaire dans les *Singspiele* (petits opéras-comiques), qu'il composait et faisait jouer à Leipzig. Le succès qu'obtinrent ces petites chansons contribua à renforcer l'intérêt que quelques jeunes poètes, Bürger, Herder, Gœthe, commençaient à prendre pour la poésie populaire. Les tendances de l'école berlinoise se retrouvent dans les *Lieder im Volkston* de Joh. Abraham Peter Schulz, qui se répandirent rapidement dans tout le nord de l'Allemagne. Schulz s'inspira jusqu'à un certain point des principes de Krause : petites formes, simplicité et adaptation au genre populaire ; mais un de ses principaux mérites consiste dans l'énergie avec laquelle il réclama l'élimination de textes sans

aucune valeur poétique et insista sur la préférence à accorder aux productions des poètes du Hainbund et à celles de Gœthe. Certes, il se passa encore un certain temps avant que les musiciens comprissent réellement tout le profit qu'ils pouvaient retirer d'une collaboration avec de vrais poètes. Un de ceux qui s'avisèrent le plus vite de cet avantage fut Jean-Frédéric Reichardt, Kapellmeister à Berlin, esprit curieux et très actif. Après avoir mis en musique des vers de Klopstock, Bürger, Hölty, Schiller il s'enthousiasma pour les œuvres de Gœthe. Quelques-uns de ses lieder ne sont pas intéressants au seul point de vue historique ; ils ont une réelle valeur musicale, qui leur assure une popularité très méritée. Un autre Berlinois, Karl Zelter, qui devint l'ami de Gœthe et son conseiller en matière de musique, a moins d'originalité que Reichardt, mais certaines de ses compositions ne font pas trop mauvaise figure, même à côté de celles de Schubert. Il est assez difficile de savoir jusqu'à quel point ce dernier a connu les Lieder de Reichardt et de Zelter ; cependant il semble qu'ils ne lui ont pas été complètement étrangers ; notamment les *Vermischte Gesänge* de Reichardt publiés en 1809 ont dû parfois lui servir de modèle.

L'école berlinoise étendit ses ramifications dans le centre et jusque dans l'ouest de l'Alle-

magne. Il faudrait citer ici Joh. André, compositeur et éditeur de musique à Offenbach, Neefe, l'un des maîtres de Beethoven à Bonn, puis le groupe de Weimar qui fut en contact direct avec Gœthe. Dans le Wurtemberg nous trouvons Chr. Daniel Schubart, poète, musicien, auteur d'un ouvrage sur l'esthétique. Mais l'esprit le plus vigoureux et le plus original est Rodolphe Zumsteeg, Kapellmeister de la cour à Stuttgart. C'est principalement dans le genre de la ballade que Zumsteeg ouvrit des horizons nouveaux, et, sous ce rapport, Schubert, Löwe, Schumann n'ont fait que continuer et perfectionner son œuvre. Son influence sur le jeune Schubert a été très grande, comme nous aurons l'occasion de le voir encore.

A Vienne même Schubert n'eut que peu de précurseurs. Pendant longtemps le gènre du lied fut négligé en Autriche; on y prisait surtout les airs italiens ou alors la musique instrumentale. Encore en 1778 l'éditeur du premier recueil de mélodies de Steffan constate que dans toutes les maisons on trouve des morceaux de chants italiens et français, tandis que l'on peut souvent chercher en vain un lied allemand. Les premiers cahiers de lieder publiés à Vienne datent des années 1778-1780 et sont dus à la plume de Joseph Anton Steffan, que nous venons

de nommer[1]. Ce musicien, né en 1726 dans une petite ville de Bohême, avait réussi à se créer une bonne situation comme professeur de piano à Vienne. Il avait de nombreux élèves dans la noblesse et donna, entre autres, des leçons aux archiduchesses Marie-Antoinette, Marie-Caroline et Elisabeth. Ses lieder eurent beaucoup de succès; les textes sont assez bien choisis; nous y trouvons des poésies de Kleist, Klopstock, Herder, Bürger, Gœthe. Ce sont des compositions aimables et mélodieuses; l'accompagnement est généralement assez développé; on y remarque quelquefois un essai heureux, de la part de l'auteur, de lui donner un tour caractéristique.

En 1779 un jeune compositeur nommé Holzer fit paraître un recueil de lieder auquel succéda un second, quelques années plus tard; les données biographiques sur ce Holzer manquent presque totalement; cependant il ne serait pas impossible que ce fût le même qui devint plus tard regens chori à Lichtental; si cette hypothèse se confirmait, Schubert aurait certainement connu ses mélodies. Peu à peu les publications

1. Les lieder de Steffan et de onze de ses contemporains ont été récemment publiés à nouveau dans les *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XXVII. Jahrgang, I. Teil. 1920. Voir aussi Friedländer : *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert*, 1902.

devinrent plus nombreuses ; il faudrait citer celles de Friberth, Hoffmann et Ruprecht. En 1782 et 1784 l'éditeur Artaria publia deux cahiers de lieder de J. Haydn. Ces compositions, dont une faible partie seulement a de la valeur, ont en général un caractère plus instrumental que vocal. Cinq lieder de Mozart seulement parurent du vivant du maître ; les autres furent publiés après sa mort. Il est regrettable que Mozart n'ait mis en musique qu'un seul texte de Gœthe (*La violette*) ; les autres poésies, choisies par lui, sont dues presque toutes à des poètes de second ordre. Du reste les différents genres du Lied de cette époque sont représentés dans les compositions de Mozart : la romance à caractère plus ou moins dramatique (*das Veilchen*), le lied sérieux assez développé (*Abendempfindung*), l'air un peu sentimental à cantilène large (*Die Engel Gottes weinen*), la chanson badine (*Die Alte*), etc. On a fait en outre remarquer avec raison que plusieurs des plus jolis lieder de Mozart se trouvent dans ses opéras, surtout dans ceux qui se rapprochent du *Singspiel*.

L'opéra-comique de caractère populaire jouissait d'une certaine vogue à Vienne, surtout depuis le moment où l'empereur Joseph II s'y intéressa. Des compositeurs de talent se firent remarquer dans ce genre : Umlauf, Dittersdorf, Schenk,

Kauer, Wenzel Müller. Leurs opéras contiennent un certain nombre de chansons aimables et gaies qui eurent beaucoup de succès et se répandirent rapidement dans le public. Elles représentent un côté spécial de l'art vocal viennois.

Beethoven était passablement au courant de la littérature lyrique de la fin du XVIII[e] siècle. Dans sa jeunesse, à Bonn, ses amis von Breuning lui avaient fait connaître les œuvres de quelques grands poètes. Son maître Neefe avait mis en musique les odes de Klopstock et l'on sait l'admiration que Beethoven professait pour cet auteur. Il lisait Ossian, il avait étudié certaines œuvres de Bürger, Schiller, Gœthe, Matthisson, Gellert. Si nous n'avons qu'un nombre relativement restreint de lieder de Beethoven, c'est que le caractère de son génie était plus épique que lyrique. Lui-même déclarait ne pas avoir beaucoup d'inclination à la composition de lieder. Cependant Schubert a pu d'assez bonne heure prendre connaissance d'un grand nombre des mélodies de Beethoven. L'*Adélaïde* parut en 1797, les chants religieux de Gellert en 1805 ; plusieurs compositions sur des textes de Gœthe furent publiées en 1810, le cycle *An die ferne Geliebte* en 1816.

On a prétendu que le poète Rellstab avait donné un certain nombre de ses poésies à Bee-

thoven, pour qu'il les mît en musique et que celui-ci se sentant déjà trop souffrant les fit passer à Schubert. Il s'agit des sept premiers numéros du recueil intitulé *Schwanengesang*. Mais ce récit doit être relégué parmi les nombreuses légendes qui se sont formées sur les deux grands artistes.

Schubert avait donc dans le domaine du lied des précurseurs en assez grand nombre, et on peut admettre avec une certaine vraisemblance, que même au Convict il a eu l'occasion de se familiariser avec quelques-unes de leurs œuvres. Ce qui constitue, pour une grande part, son originalité, c'est le progrès gigantesque qu'il a fait faire au genre du lied, et la façon géniale dont il a su le comprendre et le développer. Déjà en 1814, Schubert compose avec *Marguerite au rouet* une œuvre qui dépasse tout ce qui avait été écrit jusque-là. L'année suivante voit également l'éclosion de quelques compositions remarquables sur des textes de Gœthe, entre autres, le *Roi des Aulnes*, et si toutes ces pièces ne sont pas d'égale valeur, il faut avouer que sortant de la plume d'un jeune homme qui n'a pas encore atteint sa vingtième année, elles dénotent une force de conception et une pénétration du texte poétique qui touche au merveilleux.

Schubert a écrit environ six cents lieder, dont les textes sont empruntés à quatre-vingt-six poètes qui nous sont connus et à dix-huit anonymes. On lui a reproché d'avoir été peu difficile dans le choix des poésies, et certainement on peut s'étonner qu'il se soit attardé avec un poète de mince valeur ou qu'il ait mis en musique des vers très médiocres. On pourrait cependant, en cette matière, faire différentes remarques. Tout d'abord il est incontestable que certains *poetæ minores*, à peu près oubliés aujourd'hui, ont joué un rôle de leur temps et qu'ils ont pu exercer une influence, si minime qu'elle soit, sur le développement de l'art poétique dans leur pays. D'autre part un poème écrit dans une langue impeccable, d'une forme parfaite, remarquable par l'élévation des idées ne se prêtera pas toujours à la composition musicale, tandis qu'une pièce poétique beaucoup moins correcte et plus insignifiante aura peut-être en elle quelque chose de musical, qui s'exprimera facilement dans le langage des sons. Enfin, il ne faut pas oublier qu'un très grand nombre des compositions de Schubert n'ont été publiées qu'après sa mort. S'il eût vécu plus longtemps il en eût peut-être détruit ou remanié plusieurs. Du reste il n'y attachait souvent que peu d'importance et il était d'une insouciance telle qu'il laissait ses

amis emporter des mélodies qu'il venait de jeter sur le papier et qu'il ne se souvenait ensuite plus à qui il les avait données. Somme toute, si nous considérons l'ensemble de ses lieder et si nous nous rappelons que son instruction n'a pas été poussée très loin, nous ne pouvons qu'admirer l'étendue de ses connaissances littéraires et la finesse de son goût.

Le poète qui a le plus souvent inspiré Schubert est Gœthe, dont il a mis en musique cinquante-cinq poésies. Certaines d'entre elles nous sont conservées en plusieurs versions ; en comptant ces dernières et quelques fragments inachevés nous trouvons soixante-huit compositions de Schubert sur des textes de Gœthe. La première, *Marguerite au rouet*, date du 19 octobre 1814, les dernières, quelques lieder de Mignon, sont du mois de janvier 1826. La véritable « année Gœthe » a été pour Schubert l'année 1815 : trente Lieder du poète de Weimar, dont l'*Erlkönig* ; mais l'année suivante est aussi encore riche en compositions sur des textes de Gœthe, entre autres quelques-unes tirées du roman de « Wilhelm Meister ». A propos de ces dernières il est du reste intéressant de constater que Schubert y est revenu à plusieurs reprises ; tel lied du Harpiste ou de Mignon nous a été conservé en trois, quatre ou même cinq

versions qui datent des années 1815, 1816, 1821 et 1826. De même qu'avant lui Reichardt l'avait fait, Schubert a mis en musique des poésies de Gœthe de caractère très différent : chants d'amour, romances et ballades, chansons se rapprochant du genre populaire et poésies philosophiques. Mais tandis que son prédécesseur berlinois n'arrive que rarement à rendre pleinement l'idée et les sentiments exprimés par le poète, et encore seulement dans des pièces d'un certain genre, Schubert, par une intuition géniale, réalise une union parfaite entre la poésie et la musique dans des morceaux de tout genre : le petit lied *Über allen Gipfeln ist Ruh'*, ou *An Schwager Kronos* ne sont pas moins remarquables que *Marguerite au rouet* ou le *Roi des Aulnes*, et l'angoisse du marin surpris en mer par le calme plat sera dans *Meeresstille* dépeinte d'une façon aussi saisissante que l'aspiration de Mignon vers un idéal éloigné dans *Nur wer die Sehnsucht kennt.*

Au point de vue de la forme aussi Schubert saura se mouvoir avec aisance au milieu de toutes les combinaisons métriques du grand poète. D'autre part ce commerce idéal avec les œuvres de Gœthe, auxquelles il revient constamment, ne l'empêche pas de s'occuper de petites pièces de vers d'une valeur toute secon-

daire. C'est là encore un signe de la naïveté géniale qui est à la base de son activité et qui le fait travailler plus par impulsion et par intuition que par réflexion. De nos jours Hugo Wolf a écrit de très belles compositions sur des textes de Gœthe ; son procédé était beaucoup plus méthodique : il choisissait certains poètes vers lesquels il se sentait plus particulièrement attiré, Mörike, Eichendorff, Gœthe, et se plongeait systématiquement dans l'étude de leurs œuvres. Chez Schubert rien de semblable et pourtant combien des compositions de Wolf sur des poésies de Gœthe sont arrivées à, je ne dis pas surpasser, mais même égaler celles de Schubert?

Dans le style poétique de Gœthe il y a une certaine simplicité qui appelle souvent presque d'elle-même la mélodie. Schiller est beaucoup plus difficile à mettre en musique. Son langage pathétique, les fréquentes images, les allusions mythologiques, la prédominance de la réflexion sur le sentiment présentent parfois au compositeur qui veut les traduire dans le langage des sons des difficultés assez sérieuses. Schubert s'est pourtant laissé séduire par la beauté de certains morceaux et par l'envolée vers l'idéal qui distingue en général la poésie de Schiller : quarante et une de ses compo-

sitions vocales sont écrites sur des textes de ce poète.

Quelques-unes de ces pièces sont purement lyriques, telle *Des Mädchens Klage* dont Schubert a fait un chef-d'œuvre. D'autres, comme *Die Sehnsucht* ou *Der Pilgrim* ont un caractère plus réflectif; néanmoins le musicien a réussi à en faire des compositions pleines de chaleur et de sentiment. Parfois l'occasion se présente d'écrire de la musique descriptive, ainsi dans *Gruppe aus dem Tartarus*, peinture saisissante des affres de l'enfer et des supplices des damnés. On peut hardiment dire que par la musique de Schubert l'effet de la poésie est au moins doublé. Les grandes ballades appartiennent principalement aux années où l'artiste est encore en formation; on y remarque en maints endroits l'influence de Zumsteeg. C'est du reste le domaine dans lequel Schubert a le moins souvent réussi, quoique les épisodes remarquables ou même géniales ne manquent pas.

Les deux grands maîtres de la poésie allemande mis à part, voyons quels sont les autres auteurs qui ont encore excité l'imagination de Schubert. L'école anacréontique n'est presque pas représentée dans ses œuvres vocales, par contre un des poètes qui a le plus énergique-

ment réagi contre les tendances de cette école, Klopstock, a inspiré quelques très belles pages au jeune musicien. Les meilleures de ces compositions datent du mois de septembre 1815. On remarquera que Schubert a su choisir avec goût dans l'œuvre du poète des morceaux de caractère différent, mais presque tous d'une réelle valeur. Parmi les chansons d'amour l'une des plus gracieuses est *Das Rosenband* dont le charme est encore rehaussé par l'aimable mélodie de Schubert. Le genre élégiaque est excellemment représenté par *Die frühen Gräber*. C'est dans ses poésies religieuses que Klopstock se montre le plus original et le plus puissant, et ce sont des pièces de ce genre qui ont également le plus ému Schubert. En première ligne il faut citer *Dem Unendlichen*, composition empreinte d'une grandeur majestueuse, qu'on ne rencontre encore que rarement à cette époque.

Parmi les poètes qui ont jusqu'à un certain point subi l'ascendant et l'influence de Klopstock nous citerons d'abord Matthias Claudius, que Schubert semble avoir étudié pendant quelque temps avec intérêt. Les douze compositions qu'il écrivit sur des textes de ce poète datent toutes de l'hiver 1816 à 1817. Elles sont en général assez simples, conformément au

caractère des poésies ; cependant deux d'entre elles méritent d'être signalées : en première ligne le merveilleux dialogue *Der Tod und das Mädchen* et ensuite un lied plein de sentiment : *Am Grabe Anselmos*.

Un autre contemporain de Klopstock et de son cercle, Hölty, a occupé Schubert pendant plus d'une année. Vingt-trois poésies de cet auteur ont été mises en musique par lui. La plupart sont empreintes d'une douce mélancolie, qui, plus tard, a également séduit Brahms. Excepté *An den Mond*, ces compositions de Schubert sont peu connues ; elles mériteraient de l'être davantage. A la même époque Schubert a également écrit quelques lieder sur des textes d'un autre membre du « Hainbund », le comte Leopold de Stolberg. Ils sont intéressants sans être fort remarquables ; seule, une mélodie écrite quelques années plus tard, *Auf dem Wasser zu singen*, est, avec raison, restée célèbre.

Il est assez curieux que Schubert ait complètement ignoré Bürger. Le ton un peu grossier et par trop sensuel de beaucoup de ses poésies a-t-il repoussé le jeune musicien, précisément à une époque où il étudie de préférence les œuvres de poètes beaucoup plus idéalistes que réalistes ?

Trois auteurs de caractère élégiaque et, jus-

qu'à un certain point, sentimental peuvent être nommés ensemble : Matthisson, Kosegarten et von Salis. Le premier a fourni à Schubert vingt-cinq textes, qui se répartissent sur les années 1812 à 1816. Tout jeune encore il cherchait déjà à mettre en musique la poésie fantastique intitulée *Geistertanz*; il nous reste deux fragments de ces essais; plus tard il reprit le même texte et en acheva la composition. Ce qui captivait peut-être Schubert chez Matthisson, c'était le caractère musical de son langage poétique. Déjà Schiller constatait cette qualité ; dans un article sur les poésies de Matthisson il écrivait : « M. Matthisson ne s'entend pas moins aux effets de caractère musical, qui peuvent être amenés par le choix heureux d'images harmonieuses et par une eurythmie artistique dans leur disposition[1] », et il compare l'effet d'une de ses poésies à celui d'une belle sonate. Parmi ces vingt-trois compositions celle qui nous intéresse le plus est celle de l'*Adélaïde*, parce que Beethoven a écrit sur le même texte une mélodie justement célèbre. Celle de Schubert est heureuse jusqu'à un certain point, mais n'atteint de longtemps pas l'intensité d'expression de celle de Beethoven.

1. V. l'article de Schiller *Über Matthissons Gedichte* dans l'*Allgemeine Literarische Zeitung*, 1794.

Des vingt-deux mélodies écrites sur des poésies de Kosegarten la meilleure et presque la seule intéressante est *Nachtgesang*. Ce qui est curieux c'est la rapidité avec laquelle Schubert a jeté ces compositions sur le papier.

Le 7 juillet 1815 il met en chant quatre textes de Kosegarten, le lendemain de nouveau deux ; le 19 octobre il compose d'un trait huit poésies du même auteur et l'une d'elle même en deux versions. On peut toutefois admettre que ces textes ne l'ont ni vivement intéressé, ni fortement ému, autrement il les aurait repris plus tard ou aurait remanié l'une ou l'autre de ces compositions. Le ton plus simple et plus vraiment senti des poésies du Suisse von Salis a davantage captivé Schubert ; le lied très aimé à cette époque *Das Grab* a été mis par lui trois fois en musique, une fois pour quatre voix mixtes et deux fois pour chœur d'hommes. Neuf autres textes du même auteur ont encore servi à Schubert ; ses mélodies sont pour la plupart simples mais expressives ; elles ont été écrites dans les années 1815 à 1817.

L'école romantique est diversement représentée dans l'œuvre lyrique de Schubert. Parmi les poètes appartenant à la première période de ce mouvement littéraire nous rencontrons A.-W. Schlegel, dont seule la pièce intitulée

Lob der Tränen a vraiment inspiré le musicien. Les compositions sur des textes de Frédéric Schlegel sont en général meilleures ; elles datent des années 1820 et 1821 ; on pourrait citer *Der Schiffer* et *Waldesnacht*. Schlegel est du reste un bien médiocre poète, mais il était connu à Vienne par les cours qu'il y avait faits. Par l'entremise de Spaun, Schubert fit la connaissance d'un autre poète, qui passa aussi quelques années dans la capitale autrichienne, Théodore Körner ; il mit en musique une douzaine de ses poésies. Novalis est représenté par quelques pièces religieuses, dont les hymnes sont les meilleures. Celui qui parmi les romantiques a exercé la plus grande attraction sur Schubert c'est Wilhelm Müller, l'auteur des deux cycles *Die schöne Müllerin* et *Die Winterreise*.

Le caractère simple, populaire, favorable au chant, de ces petites poésies a évidemment conquis Schubert, tandis que d'autre part le fond mélancolique et parfois sombre de ces deux recueils l'a profondément impressionné. Il s'est plusieurs fois élevé, dans ces compositions, aux sommets les plus hauts du lyrisme. Mais, d'un autre côté, si le nom de Wilhelm Müller n'est pas complètement inconnu à un grand nombre de personnes c'est grâce au musicien qui a

entouré quelques-uns de ses Lieder d'une auréole particulière.

Deux auteurs qui ont introduit une note nouvelle dans la littérature lyrique allemande doivent être nommés ensuite : Rückert et Heine. Du premier, Schubert a mis en musique cinq lieder ; de ces compositions trois sont des chefs-d'œuvre : *Du bist die Ruh*, *Sei mir gegrüsst* et *Greisengesang*. Les mélodies sur des textes de Heine se trouvent toutes dans le recueil intitulé *Chant du Cygne* et sont au nombre des plus célèbres lieder de Schubert. Elles furent composées en 1827, et dénotent, pour la plupart, une nouvelle direction dans la manière d'écrire du musicien. Les poésies font partie du cycle intitulé *Die Heimkehr* qui fut publié en 1826.

Parmi les petits poètes qui, occasionnellement, ont contribué à l'éclosion d'un chef-d'œuvre, il faut nommer Schmidt (de Lübeck), l'auteur du Lied célèbre *Der Wanderer* (Schmidt avait intitulé cette pièce : *Des Fremdlings Abendlied*), et le critique berlinois Rellstab, qui a fourni neuf textes à Schubert. Sept de ces compositions, écrites peu de mois avant la mort du musicien, se trouvent également dans le *Chant du Cygne*.

Tous les auteurs que nous avons nommés jusqu'à présent appartiennent à l'Allemagne proprement dite ; il nous reste à parler du groupe

spécial des poètes autrichiens, presque tous contemporains, quelques-uns amis de Schubert. Le nom qu'il faut citer en toute première ligne est celui de Mayrhofer, qui est, à côté de Gœthe et de Wilhelm Müller, un des poètes auquel Schubert doit le plus. Mayrhofer est un auteur inégal ; très peu de ses pièces lyriques nous satisfont complètement. Cependant il a de grandes qualités. Par certains côtés : le langage pathétique, la préférence donnée à des sujets de l'antiquité, il se rapproche de Schiller. Schubert a mis en musique quarante-sept poésies de Mayrhofer. Le poète et le musicien ont été très liés pendant un certain nombre d'années, et c'est précisément entre 1816 et 1824 que nous pouvons placer les compositions de Schubert sur des textes de Mayrhofer. Mais l'amitié ne suffit pas pour expliquer le grand nombre de ces morceaux ; Schubert comprenait que de tous ses compatriotes s'occupant de poésie, Mayrhofer avait, sans contredit, le talent le plus original et le plus profond. D'autre part il faut avouer que certaines pièces lyriques du poète ne prennent vraiment vie et corps que par la musique de Schubert.

Un autre ami de notre musicien, Franz von Schober, a également écrit des vers pleins de sentiment. Douze de ses poésies ont été mises

en musique par Schubert : l'une de ces compositions, *An die Musik*, est devenue célèbre. Deux autres poètes appartiennent aussi plus ou moins au cercle des amis de Schubert : Karl Leitner et Gabriel Seidl. Le premier a fourni les textes de trois très belles compositions : *Vor meiner Wiege, Der Kreuzzug* et *Die Sterne*, le second est l'auteur du dernier Lied composé par Schubert : *Die Taubenpost*. Deux hommes plus en vue, et qui se sont vivement intéressés au développement du jeune artiste, ont été plus ou moins ses collaborateurs. L'un d'eux, Ladislas Pyrker, patriarche de Venise, avait fait la connaissance de Schubert à une soirée musicale chez des amis, et ce dernier lui avait dédié son opus 3. En 1825, Schubert mit en musique deux poésies du patriarche : *Das Heimweh* et *Die Allmacht;* le sentiment religieux, qui se dégage de cette seconde pièce, a été rendu par Schubert d'une façon magistrale. L'autre poète, Matthaeus von Collin, est l'auteur du texte d'une des plus originales ballades de Schubert, *Der Zwerg*, ainsi que du beau lied *Nacht und Träume*. De tous les autres petits auteurs ou dilettantes dont les vers ont l'une ou l'autre fois inspiré Schubert nous ne nommerons plus que Craigher ; sa *Junge Nonne* a fourni le thème à une œuvre géniale.

Il nous reste à dire quelques mots des poètes

non allemands, dont Schubert a utilisé les œuvres, naturellement principalement en traduction. En première ligne arrivent les chants attribués à Ossian. C'est de février 1815 à février 1816 que Schubert s'est occupé de ces poèmes de Macpherson, qu'il a connus dans la traduction de Harold. L'élément mystérieux qui prédomine dans ces poésies, les tableaux grandioses de la nature, le caractère rhapsodique de plusieurs de ces morceaux ont vivement frappé l'imagination du jeune homme et l'ont déterminé à chercher des moyens d'expression nouveaux. Cependant il semble s'être rendu compte assez vite de la difficulté de donner à ces sortes de poème une forme musicale achevée, car il ne les a plus jamais repris. A la littérature anglaise il a encore emprunté quelques poésies de Walter Scott, cinq chants lyriques de la *Dame du Lac*, composés en 1825, et trois autres morceaux, mis en musique les années suivantes. La composition la plus célèbre est le troisième chant d'Ellen *Ave Maria*. Shakespeare a inspiré trois jolies petites mélodies.

Dante, Pétrarque, Métastase ont aussi fourni quelques textes, en traduction. Mais Schubert savait l'italien, et il a écrit environ une douzaine d'airs et de mélodies sur des paroles de Goldoni et de Metastase ; trois d'entre ces

compositions sont dédiées au célèbre chanteur Lablache.

La liste d'auteurs que nous venons de citer est longue, et encore avons-nous omis bien des noms de poètes trop insignifiants ou qui n'ont inspiré au musicien que des petites pièces peu intéressantes. En somme tous ces noms représentent des talents et des tempéraments très divers et ce qui est frappant, c'est la souplesse géniale avec laquelle Schubert s'est adapté à chacun d'eux, la facilité avec laquelle il a pénétré les idées du poète, ou même les a complétées, l'aisance avec laquelle il a manié les formes les plus diverses. Un examen rapide des différents genres du lied, cultivés par Schubert, nous permettra de nous rendre encore plus sûrement compte de la richesse de son talent.

Parmi les premières compositions vocales de Schubert, il y en a quelques-unes qui appartiennent à la catégorie des « ballades[1] », c'est-à-dire de morceaux poétiques à caractère lyrico-épique, relatant, souvent d'une manière plus ou moins dramatique, une action, un fait, généralement tragique, souvent de caractère mysté-

1. Sur ce genre de poésie on pourra consulter entre autres le chapitre intitulé *La ballade allemande et Carl Loewe* dans *Musiciens et Poètes* de Jean Chantavoine (Paris, Alcan, 1912).

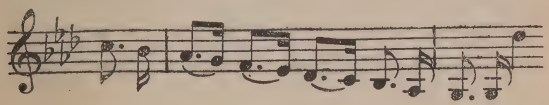
rieux. Bürger avait établi ce genre de poésie en Allemagne, Schiller et Gœthe l'avaient développé. De tout temps il a eu un attrait particulier pour les jeunes gens et sur une imagination vive et impressionnable comme celle de Schubert il devait forcément exercer une action très forte. Les musiciens n'avaient pas jusque-là trouvé une forme adéquate à ces poèmes. Le caractère épique de certaines parties demandait une mélodie simple et plutôt syllabique, les passages dramatiques, au contraire, appelaient une musique plus mouvementée et fortement accentuée. Si toutes les strophes sont construites sur le même modèle, devront-elles aussi être chantées sur la même mélodie? ou bien chaque strophe aura-t-elle sa mélodie propre? Ces différents problèmes n'avaient encore reçu aucune solution satisfaisante. Les ballades de Neefe (*Lord Heinrich*) et André (*Lenore*) représentaient un premier effort, curieux, mais non concluant. Reichardt et Zelter avaient réussi à écrire quelques compositions expressives, mais seulement pour les ballades courtes et se rapprochant de la chanson populaire. Zumsteeg seul avait fait quelques essais très intéressants avec des ballades de grande envergure. Or nous savons que le jeune Schubert connaissait et admirait les œuvres de Zumsteeg. L'influence de cet auteur

se montre clairement dans plusieurs œuvres du jeune musicien[1].

Schubert a mis en musique quatre ballades de Schiller et il est assez significatif que ces compositions ont été écrites dans les premières années de son activité. Elles dénotent les tâtonnements et en même temps les hardiesses du jeune auteur. La plus ancienne en date est aussi la plus intéressante : c'est celle de *Der Taucher* (le Plongeur). Nous en possédons deux versions, toutes les deux écrites dans les années 1813 à 1814. Il fallait toute l'audace d'un débutant pour s'attaquer à un poème aussi long et aussi compliqué, mettant en scène plusieurs personnages, mêlant au récit de longues strophes descriptives. Si encore il avait essayé d'écrire cette ballade pour soli et chœur, peut-être aurait-il eu plus de chance de réussir; mais composer une œuvre pareille pour une seule voix était une entreprise trop hasardée. Néanmoins la tentative du jeune homme force l'admiration. On ne peut nier qu'un grand nombre de passages soient fort intéressants; ils nous montrent déjà les aptitudes extraordinaires de ce musicien de seize ans. Certes, il manque encore l'idée d'un

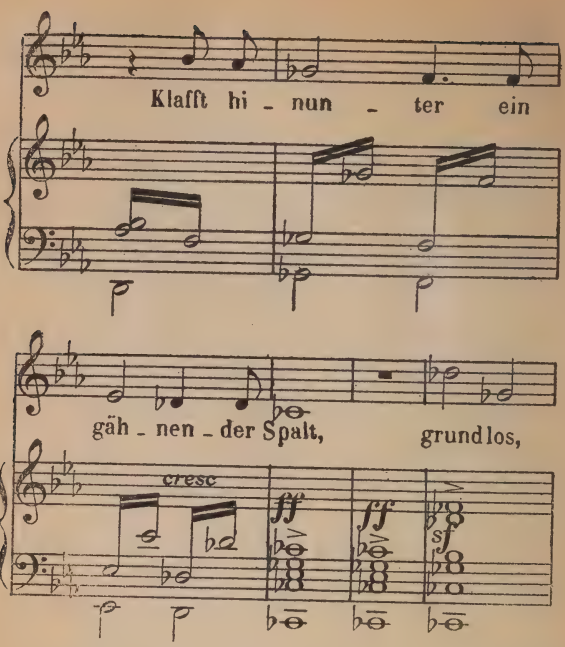
1. Sur l'influence exercée par Zumsteeg sur Schubert on pourra lire l'article de M. A. Sandberger dans ses *Gesammelte Aufsätze zur Musikgeschichte*, Munich 1921, p. 228 à 299.

véritable plan ; des parties en récitatif succèdent à des passages plus mélodiques ou d'une structure concise sans qu'il soit possible de discerner un véritable système de composition. Sous ce rapport Löwe, contemporain de Schubert, lui est supérieur. Les parties purement narratives sont les plus faibles dans la plupart des ballades de Schubert ; dès qu'il peut devenir lyrique ou dramatique, il se relève. En ce qui concerne *Le Plongeur*, c'est surtout dans quelques passages descriptifs ou dans certains détails que se montre le talent du compositeur. Lorsqu'après les premiers discours du roi, en style récitatif, le jeune écuyer s'avance, son arrivée est accompagnée d'abord par quelques accords soutenus, puis la désinvolture du jeune homme est caractérisée par la phrase suivante :

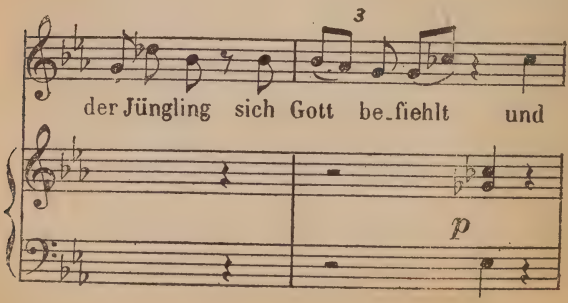


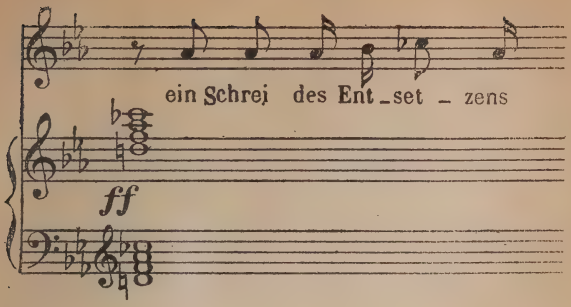
Und den Gür-tel wirft er, den Man-tel weg,

qui est immédiatement de nouveau suivie d'accords prolongés. Le motif en doubles croches, *ut* mineur, qui dépeint la mer en fureur est très caractéristique et lorsque les flots peu à peu se calment, le gouffre qui s'ouvre béant et terrible est dépeint par le passage suivant :



Le cri de terreur de la foule, lorsque le hardi écuyer, après s'être recommandé à Dieu, se précipite dans les flots, est d'un excellent effet :

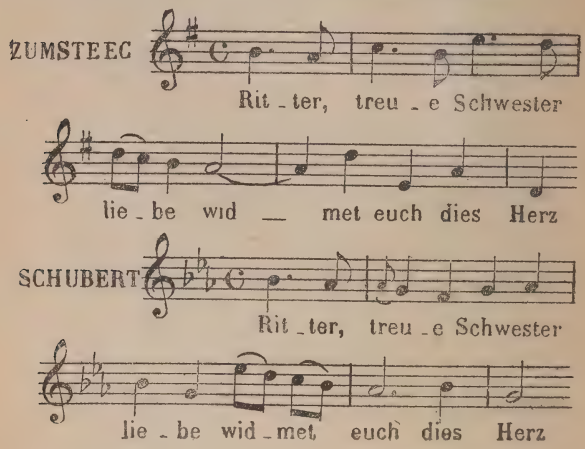




On remarquera les deux pauses, avant et après « und », suivie de l'accord de septième diminuée fortissimo. Le retour du plongeur à la surface et l'attente angoissée de la foule sont par contre dépeints d'une façon assez quelconque. Le récit de l'écuyer est de nouveau plus intéressant. Lorsque le jeune homme se précipite pour la seconde fois dans les flots, Schubert intercale un long passage tout à fait orchestral, qui dépeint d'abord les fureurs de la mer, puis la pitié et commisération des assistants. Sous des accords plaintifs, Schubert a écrit lui-même l'indication « bedauernd ».

Dans une autre ballade, dont le texte est également de Schubert, *Ritter Toggenburg* l'influence de Zumsteeg sur Schiller est beaucoup plus visible que dans *le Plongeur*. La coupe générale, les rythmes, certaines modulations sont pareilles chez les deux auteurs. Même la marche des croisés qui apparaît entre la seconde et la

troisième strophe est presque identique. La composition de Zumsteeg a du reste de réelles qualités. La phrase initiale est même supérieure comme mélodie et comme déclamation à celle de Schubert. Que l'on compare les deux :



Les deux autres compositions de ballades de Schiller, écrites en août 1815 et en 1817, *Die Bürgschaft* (la Caution) et *Der Alpenjäger* (le Chasseur des Alpes), sont beaucoup moins intéressantes.

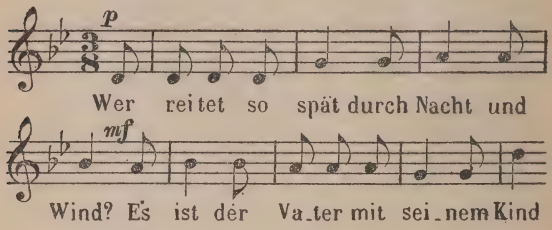
La plus célèbre parmi les ballades de Schubert, du reste la seule qui soit bien connue, est *Le Roi des Aulnes*. Le texte de Gœthe faisait primitivement partie d'un petit opéra comique (Singspiel) intitulé *Die Fischerin*. La fille du pêcheur est, au début de la pièce, occupée devant

la hutte de son père à quelque ouvrage domestique et chantonne une mélodie. Dans l'idée de Gœthe l'*Erlkönig* est donc une chanson populaire toute simple. C'est dans ce sens que la belle Corona Schröter, qui créa le rôle de la fille du pêcheur, écrivit la mélodie qu'elle chanta elle-même. Après elle plusieurs musiciens s'intéressèrent à cette ballade ; les meilleures parmi ces compositions sont celles de B. Klein, Zelter et surtout celle de Reichardt. Enfin, deux ou trois ans après Schubert, un jeune Allemand du Nord, Carl Löwe, écrivait, sans avoir eu connaissance de la composition de Schubert, un *Roi des Aulnes* auquel on peut également donner l'épithète de génial. N'oublions pas de rappeler qu'il existe une esquisse de Beethoven pour le *Roi des Aulnes*.

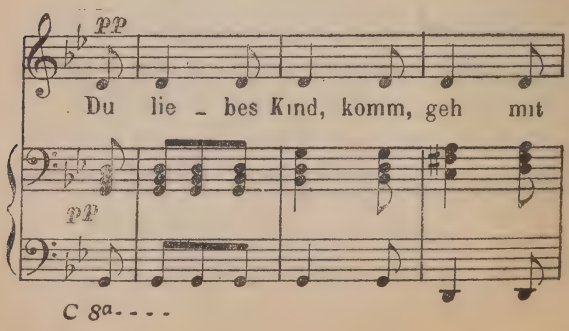
La question de savoir si la palme devait être décernée à l'*Erlkönig* de Schubert ou à celui de Löwe a suscité en Allemagne des discussions et querelles interminables. La question est oiseuse ; dans les deux compositions il y a une inspiration remarquable. Mais il est intéressant, d'examiner comment les auteurs ont compris le texte et en quoi leur conception musicale se distingue. Nous avons dit tout à l'heure que parmi les compositions de l'époque antérieure celle de Reichardt méritait d'être connue. Reichardt a cherché à

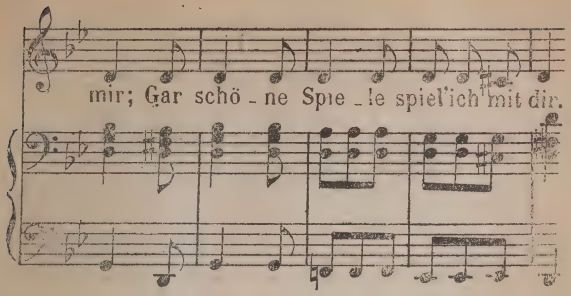
conserver le caractère de chanson populaire, dans la mélodie d'une part qui est très simple, dans la structure générale, de l'autre, la forme strophique du lied étant maintenue.

Voici le début de la mélodie, telle qu'elle revient pour le plus grand nombre de strophes :

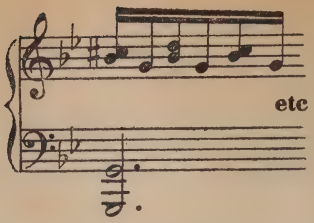


L'accompagnement soutient seulement la mélodie. Mais pour les strophes, dans lesquels le roi des Aulnes entre en scène, l'auteur a eu une inspiration heureuse. Il fait parler ou chanter l'esprit malfaisant, d'un ton mystérieux, sur une seule note, et il donne la mélodie au piano :

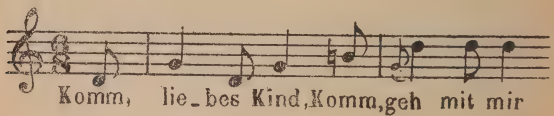




Ce procédé a été imité par d'autres. Zelter répète la même note dans l'accompagnement ; B. Klein donne, à l'exemple de Reichardt, un chant monotone au roi des Aulnes, mais il fait entendre dans l'accompagnement une mélodie insinuante. Löwe s'est, en partie, inspiré de la même idée. Lui aussi donne au fantôme une mélopée monotone mais obsédante qui poursuit le pauvre enfant comme un cauchemar. Il répand sur toute sa composition un ton mystérieux et inquiétant ; on y sent le frisson des froids brouillards du Nord. Dès les quelques mesures d'introduction on entend le bruissement de la forêt



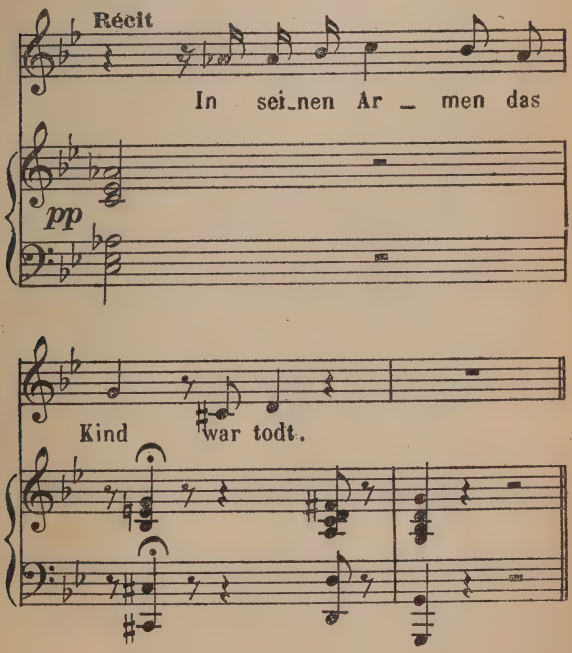
et ce mouvement persistant constitue un des caractères principaux de toute la mélodie. Il s'allie, en trémolo, au chant du roi des Aulnes, construit sur les trois notes de l'accord de *sol* majeur :



Par le maintien et la répétition de certaines phrases mélodiques — deux des réponses du père sont aussi identiques — Löwe conserve mieux que Schubert le caractère réel de la « ballade ». Mais chez le musicien autrichien il y a une toute autre fougue. Dès le début nous sommes transportés dans une atmosphère de fièvre. Les paroles du roi des Aulnes ne sont pas chuchotées sur une phrase mélodique persistante et un peu monotone, comme le bruit du vent dans la forêt, sa voix se fait tantôt caressante, enjôleuse, tantôt sensuelle et menaçante.

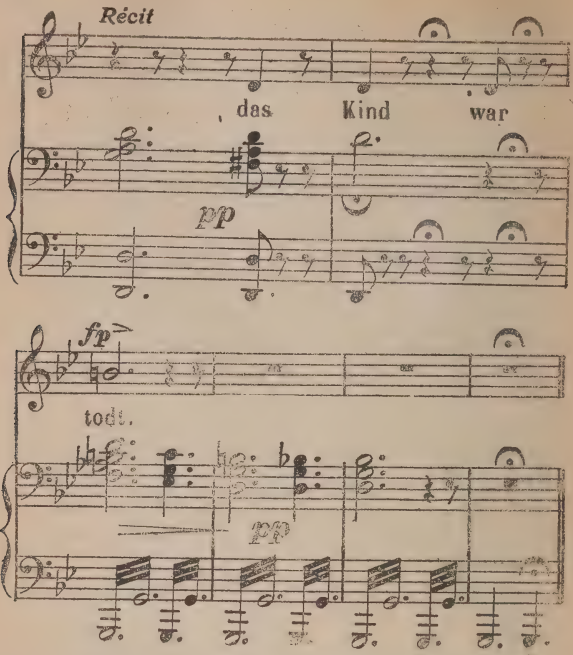
1. Le texte de Gœthe porte : « Du liebes Kind ».

Les cris de terreur de l'enfant sont également exprimés par Schubert avec une plus grande intensité. Une chose est à remarquer encore : les deux compositions se terminent par une phrase en récitatif. Schubert conduit le motif trépidant en triolets jusqu'à la fin de l'avant-dernier vers. Puis, après l'accord *pp* de *la* bémol, le dernier vers est récité :



Löwe continue le trémolo jusqu'au milieu du dernier vers et les mots de la fin seulement sont

en récit ; seulement il laisse à l'accompagnement le soin de terminer :



La conclusion de Löwe vise certainement un peu plus à l'effet que celle de Schubert.

Schubert a écrit son admirable composition d'un seul jet, comme dans une sorte de fièvre. Cependant il y est revenu plus tard et a perfectionné la première inspiration. Nous possédons quatre versions de l'*Erlkönig* [1]. L'une d'elles est

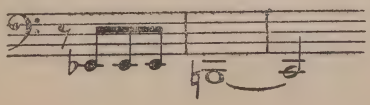
1. Sur la première forme de l'*Erlkönig* v. l'article de Friedländer dans la *Vierteljahrsschrift f. Musikwissenschaft*, année 1887, p. 122 et ss.

curieuse par la simplification de la partie d'accompagnement ; les triolets de la main droite, un peu fatigants, sont remplacés par de simples croches. Il paraît que Schubert se servait de cette version simplifiée, quand il accompagnait lui-même son chef-d'œuvre.

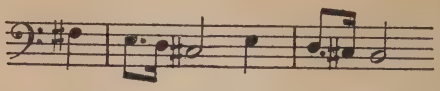
Parmi les ballades composées pendant les années suivantes il faut mettre à part *Der Zwerg* (le Nain), de Matthaeus de Collin, écrit en 1823. C'est une histoire lugubre : un nain de cour aime la reine, et comme elle lui préfère le roi, il la tue et disparaît lui-même dans les flots. Au point de vue musical cette composition est intéressante par l'unité de la structure, et par l'emploi de motifs conducteurs.

Le rythme qui domine dans une grande partie de la pièce acquiert en deux endroits une importance particulière par le saut de la quinte diminuée : une première fois, lorsque le nain annonce à la reine qu'elle va mourir,

puis lorsque le meurtrier contemple une dernière fois sa victime.



A ce motif, qu'on pourrait appeler le motif de la fatalité, s'en joint un autre, qui dépeint la douleur et le désespoir du nain :



Il se trouve tantôt dans la basse de l'accompagnement, tantôt dans la partie vocale. On pourrait encore citer le passage chromatique, au moment où la reine perd connaissance, et surtout la conclusion qui est d'une grande beauté.

Peu à peu Schubert a renoncé à composer les ballades dans ce style ; il a préféré employer la forme strophique, ainsi dans *Der Fischer* (le Pêcheur) de Gœthe, et dans *Der König in Thule* (le *Roi de Thulé*). Cette dernière composition est, de même que la mélodie bien connue de Zelter, tout à fait dans le genre populaire, En lisant ce lied si simple on songe involontairement à ce que Berlioz écrivait à propos de sa chanson du roi de Thulé : « Dans l'exécution de cette ballade, la chanteuse ne doit pas varier son chant suivant les différentes nuances de la poésie ; elle doit tâcher au contraire de le rendre le plus uniforme possible : il est évident que rien au monde n'occupe moins Marguerite dans ce moment que les malheurs du roi de Thulé ; c'est une vieille histoire qu'elle a apprise dans son enfance et

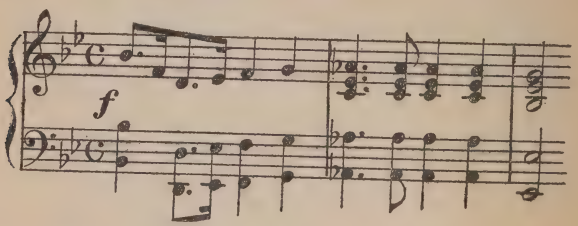
qu'elle fredonne avec distraction ». Schubert a évidemment aussi voulu écrire une mélodie sur une vieille histoire qu'on chante presque sans y penser. Parfois il est allé trop loin, ainsi quand il emploie le même procédé pour la ballade de Gœthe *Le Dieu et la bayadère*.

Quelques-unes des pièces d'après Ossian se rapprochent aussi du genre de la ballade ; Schubert emploie à peu près les mêmes moyens que dans les grandes ballades de Schiller. L'alternance de récitatif et d'arioso est prépondérante. La plupart donnent l'impression d'improvisations ; les meilleures sont celles dans lesquelles le caractère lyrique est prédominant.

Un certain nombre de grands morceaux se trouvent sur la limite entre la scène dramatique et la monodie lyrique. Quelques-unes de ces compositions peuvent compter parmi les plus belles de Schubert. Plusieurs d'entre elles ont le caractère de grands monologues ; les parties récitées ou principalement déclamées y alternent avec des chants plus soutenus ou des phrases mélodiques bien délimitées.

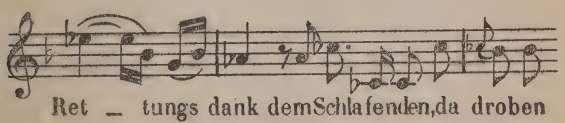
Il faut citer ici en première ligne le *Prométhée* de Gœthe, que Schubert mit en musique en 1819. Peu de compositeurs se sont attaqués à ce texte. Avant Schubert nous ne voyons que Reichardt, après lui Hugo Wolf. Le monologue

que Gœthe admit plus tard dans le recueil de ses poésies, faisait primitivement partie d'un fragment dramatique assez important. Ecrit en vers libres sans rimes, dans une langue très noble, reflétant jusqu'à un certain point les idées de Spinoza, il respire une vie intense, il est empreint du sentiment de la force, d'une confiance illimitée en soi. Gœthe avait vingt-quatre ans lorsqu'il l'écrivit (en 1773), Schubert vingt-deux lorsqu'il le mit en musique. Si le musicien n'atteint pas toujours à l'intensité d'expression du poète, il faut pourtant avouer qu'il s'en rapproche souvent. Il y a des inégalités dans sa composition ; mais le défi fier et ironique lancé par Prométhée aux dieux, la confiance superbe qu'il a dans sa propre force sont exprimés musicalement avec des accents qu'on n'était pas accoutumé à entendre souvent à cette époque. Le morceau commence par une phrase large et énergique

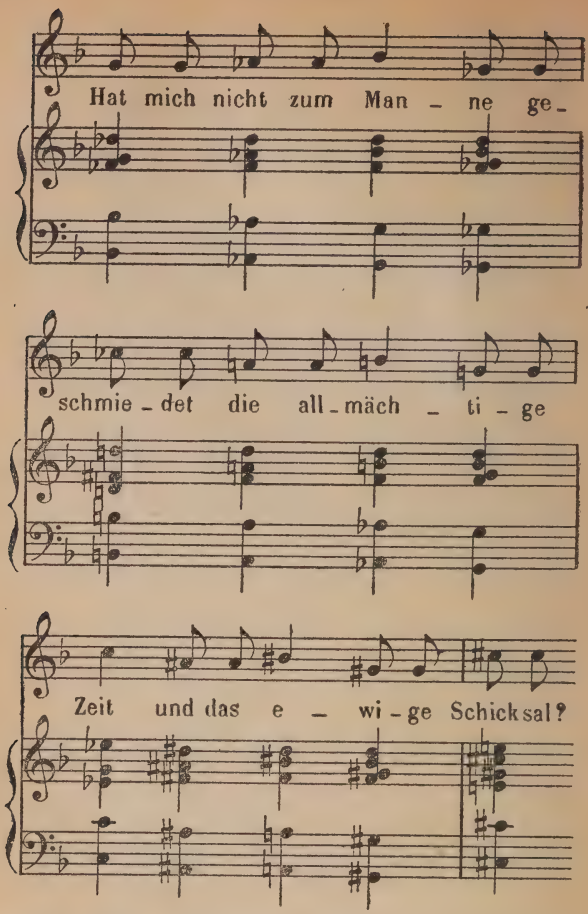


dont la première mesure donne le motif qui domine dans toute la première partie. Dans un

récitatif énergique Prométhée défie Zeus de lui ravir le foyer qu'il s'est construit lui-même. Vient ensuite un passage plus lent, forme arioso, où il exprime son dédain pour ces pauvres dieux qui se nourrissent maigrement du parfum des offrandes et du souffle des prières. En une mélodie douce, en *ré* mineur, il rappelle comme, étant enfant, il attendait, plein d'espoir, le secours du ciel. Le ton devient plus brusque, plus âpre, lorsque Prométhée demande avec amertume qui l'a aidé dans sa lutte contre les Titans, qui l'a délivré de la mort et de l'esclavage, si ce n'est son propre courage. Avec ironie il se souvient des actions de grâces que son cœur innocent adressait à celui qui dormait là-haut :



Les accusations s'accumulent dans un mouvement toujours plus rapide. Le passage suivant est intéressant non seulement pour ses modulations chromatiques, mais aussi pour la manière dont l'auteur dépeint par accords plaqués le travail qu'accomplirent « le Temps tout-puissant et le Destin éternel pour lui forger une âme virile ».

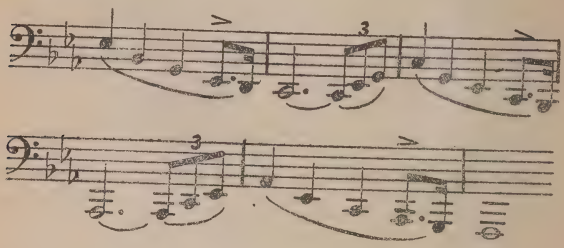


Finalement Prométhée, dans un majeur triomphant, exprime sa joie de vivre et de donner l'existence à d'autres créatures. Quelques accords pleins et brefs introduisent cette dernière partie et soulignent les paroles : « Je suis

ici créant des hommes à mon image, une génération qui sera pareille à moi, destinée à souffrir et à se réjouir, et, de même que moi, à te mépriser. » Schubert a trouvé pour cette composition des accents qu'on ne soupçonne pas, en général, chez lui. Elle reste, d'ailleurs, jusqu'à un certain point, isolée dans son œuvre. Deux ans plus tard il mettra en musique une poésie qui forme pour ainsi dire l'antipode de celle-ci : *Grenzen der Menschheit*. Nous aurons à nous en occuper un peu plus loin.

Au type qu'on pourrait dénommer lyrico-dramatique appartient un autre lied se rapportant à l'antiquité, l'*Ode à la lyre* (An die Leyer), poésie de Franz von Bruchmann d'après Anacréon. Nous assistons à un combat intérieur entre le poète et sa véritable nature. Le poète a entrepris de chanter les grands hommes et les actions héroïques. Il prélude sur sa lyre avec des accords pleins, en rythmes énergiques ; mais insensiblement la mélodie dévie et devient un chant d'amour. Cependant le poète se ressaisit, il choisit un autre sujet, il essaye avec d'autres moyens ; mais cette fois encore les accents, d'héroïques qu'ils étaient au début, deviennent lyriques. Alors il renonce aux grands sujets ; une sorte de résignation et d'apaisement s'empare de lui, musicalement très bien traduits

dans la basse par une suite d'accords parfaits descendants (sous les mots : « So lebt denn wohl, Heroen ») et formant une modulation de *mi* bémol à *fa* mineur en passant par *ut* mineur et *la* bémol :



Une autre scène lyrique devra être citée ici, c'est le *Nachtstück* (Chant nocturne), texte de Mayrhofer, composition remarquable et qui mériterait d'être chantée davantage. Après une courte phrase descriptive, dépeignant la tombée de la nuit et l'apparition de la lune sortant des nuages, le vieillard est introduit (v. le motif dans la basse aux mesures 11 et 12) ; il prend sa harpe et, tourné vers la forêt, il entonne un hymne, une très belle invocation à la nuit, qui ranime en lui l'espoir d'un sommeil éternel et de la délivrance de tous ses maux. La forêt répond par une sorte de berceuse, les oiseaux mêlent doucement leurs voix au bruissement des arbres : « Le vieillard écoute, il se tait, la mort s'est inclinée vers lui. » Cette fin est d'une

beauté grave et touchante, rehaussée encore par les modulations très simples mais expressives, dont Schubert a le secret.

On pourra ranger dans la même catégorie une des pièces les plus célèbres de Schubert : *Der Wanderer* (le Voyageur). La poésie de G. P. Schmidt de Lübeck avait primitivement pour titre : *Des Fremdlings Abendlied* (Chant du soir de l'étranger). Le compilateur du recueil que Schubert utilisa avait passablement modifié le texte original[1] ; il lui avait donné pour titre *Der Unglückliche* et l'attribuait à un certain Werner. La composition de Schubert date du mois d'octobre 1816. Le début est en style de récitatif accompagné, puis viennent trois parties mélodiques différentes avec gradation dans le mouvement, la phrase principale de la première partie est reprise avant la conclusion du lied, qui se termine aussi en récitatif. Il est inutile d'insister sur les beautés de ce morceau si connu.

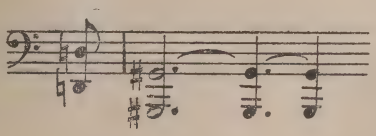
Une autre composition, peu connue quoique

1. Voir le *Supplementheft* de l'édition Peters, par Friedländer. Quelques-uns de ces changements n'ont qu'une importance secondaire, mais d'autres altèrent le sens. Quand on chantera le lied il vaudra mieux au lieu de « mein geliebtes Land » restituer le texte primitif « gelobtes Land » (terre promise) et surtout remplacer « wo meine Freunde wandeln gehn » par le texte correct « wo meine Träume wandeln gehn ».

très belle, *Kriegers Ahnung* (Pressentiments du guerrier) peut être mentionnée ici. Le jeune guerrier est étendu auprès du feu du bivouac. Tandis que les compagnons dorment, son cœur est agité de sombres pensées. Des accords tristes et lourds dépeignent les noirs pressentiments qui l'obsèdent; lorsque le souvenir du bonheur passé se présente à lui, une phrase caressante évoque des images tendres, bientôt remplacées de nouveau par la dure réalité. La tristesse et la désespérance du soldat, qui se sent complètement seul, sont exprimées par une suite de modulations impressionnantes. Une sorte de fièvre le saisit, à l'idée des combats qui l'attendent encore, puis il tombe dans une prostration morne ; les accords lugubres du début résonnent de nouveau, de plus en plus étouffés.

Au domaine de la scène lyrique appartient aussi, jusqu'à un certain point, *Die junge Nonne* (la jeune Religieuse), texte de Craigher, mis en musique en 1825. L'élément descriptif a, dans cette merveilleuse composition un rôle prépondérant. Dès le début apparaissent les deux motifs principaux : dans la basse celui de la tempête, puis, à la seconde mesure, le tintement de la cloche du monastère. Le premier paraît bientôt aussi dans la partie vocale; la tempête ne

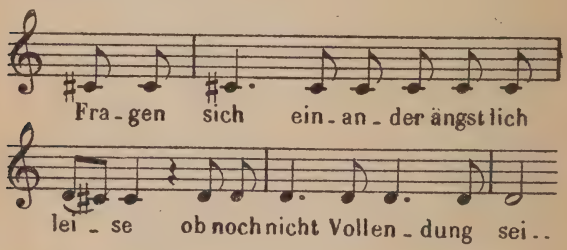
gronde pas seulement au dehors, elle bouleverse aussi l'âme de la jeune nonne. A la vingt et unième mesure apparaît un troisième motif (sous les paroles : « und finster die Nacht... » plus tard : « und finster die Brust »), également à la basse



et dépeignant les sursauts du pauvre cœur angoissé. Le premier motif régit aussi la seconde moitié de la composition, mais cette fois en majeur. Le calme est entré dans l'âme torturée, elle s'est donnée entièrement au Seigneur. La clochette n'a pas cessé de tinter pendant toutes les phases de la tempête ; lorsque l'apaisement se produit, elle se tait momentanément, mais pour reprendre vers la fin du morceau, plus claire et plus consolante.

Il y a un certain nombre de compositions assez développées, de caractère descriptif et scénique qu'il est difficile de classer dans une catégorie spéciale. A ce genre appartient, par exemple, *Gruppe aus dem Tartarus* (Groupe du Tartare), sur un texte de Schiller. Les affres de l'enfer ainsi que la puissance terrible de l'éternité y sont décrits d'une manière saisissante. Un

motif chromatique montant, dans les notes graves, du *do* au *la* bémol, puis du *do* dièze au *la* naturel, donne immédiatement l'impression d'une situation angoissante. Avec le *ré* mineur commence la partie vocale : « Horch, wie Murmeln des empörten Meeres » (Ecoute : un murmure comme de la mer en furie...); c'est la plainte des damnés. La douleur défigure leurs visages, la rage et le blasphème tordent leurs bouches. La morne désespérance de ces malheureux est traduite d'une manière impressionnante. A voix basse et craintivement, ils demandent si l'accomplissement de toutes choses n'est pas encore proche :



Cette phrase, d'une monotonie triste et lugubre, se répète en séquence, toujours plus pressante, toujours plus angoissée, jusqu'à ce que, dans un *ut* majeur d'une splendeur terrible, éclate le jugement définitif : « L'éternité les encercle et brise la faux de Saturne ». L'écroulement de toute espérance est traduit par une

gamme descendante, en accords, diminuendo jusqu'à l'accord d'*ut* mineur pianissimo. Cette composition d'une force d'expression rare, datant de septembre 1817, dénote un progrès considérable chez le jeune musicien. Il faut pour la rendre avec la perfection désirable deux artistes, un chanteur et un pianiste, hors ligne.

Dans un autre Lied appartenant plus ou moins au même ordre d'idée, *Die Fahrt zum Hades* (le Voyage aux enfers), paroles de Mayrhofer, Schubert a été moins bien inspiré. La phrase large du début, reprise en entier à la fin du morceau, est très belle, mais la partie du milieu, en récitatif, est peu réussie.

Avec *An Schwager Kronos* (Au postillon Kronos) de Gœthe nous rencontrons une note nouvelle ; le ton lugubre qui domine dans les deux morceaux précédents, a fait place à des motifs empreints d'une audace joyeuse et d'une saine énergie. Ici de nouveau le rôle descriptif de la musique est fortement accentué. L'idée fondamentale du poème : le désir d'accomplir rapidement et énergiquement la course à l'abîme où le Temps nous entraîne, est exprimée par des rythmes plastiques. Le motif du « trot bruyant » (rasselnder Trott) domine toute la première partie et revient encore deux fois, s'alliant à la fin à celui du cornet du postillon. La strophe idyllique

et lyrique du milieu fait un contraste charmant avec le début et la fin du morceau, plus rudes et plus réalistes. Dans cette pièce aussi Schubert obtient des effets surprenants par gradation chromatique.

Il est impossible de mentionner ici toutes les grandes monodies de Schubert. Nous citerons encore : *Die Erwartung* (l'Attente), texte de Schiller; cette composition, dans laquelle le récitatif alterne continuellement avec l'arioso est encore fortement influencée par celle de Zumsteeg. *Sehnsucht* (Aspiration vers un pays idéal) de Schiller a été mis en musique deux fois, d'abord en 1813, avec récitatifs et parties mélodiques, puis une seconde fois en 1819. Schubert a conservé la fin de la première composition, mais a refait tout le reste, abandonnant le procédé du récitatif. Ce deuxième morceau, dans lequel il y a des passages descriptifs d'une grande beauté, mériterait aussi d'être connu davantage qu'il ne l'est actuellement.

Quelques compositions datant de la dernière période d'activité de Schubert et écrites sur des poésies de Heine sont basées presque entièrement sur le principe du chant récitatif, accompagné. On peut constater ce style déjà jusqu'à un certain point dans l'*Atlas*. La mélodie est une sorte de déclamation, dont l'énergie est

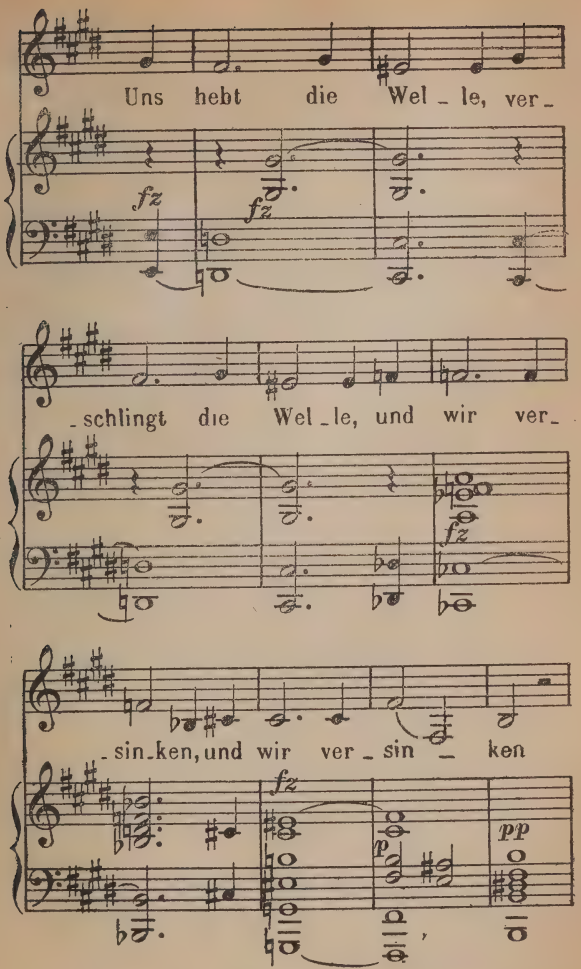
encore rehaussée par la basse du piano, qui presque toujours double le chant.

On remarquera aussi le motif

qui revient plusieurs fois dans la basse et qui est apparenté à un de ceux que nous avions notés dans la *Jeune Religieuse*. Enfin n'oublions pas de signaler la belle modulation de *mi* mineur en *sol* mineur. Dans *Der Doppelgänger* (l'Etre double), une de ses plus géniales compositions, Schubert atteint à une intensité d'expression extraordinaire par le contraste entre le début monotone du monologue du désespéré et les cris de passion au milieu et à la fin. L'affolement du malheureux qui voit sa propre image devant la maison de la bien-aimée et qui interpelle son « double » est, de plus, rendu d'une manière terrifiante par la phrase accelerando et crescendo (« Du Doppelgänger, du bleicher Geselle »...) et la modulation allant de *si* mineur par *ré* majeur à *ré* dièze mineur et revenant au ton primitif de *si* mineur.

Dans *Die Stadt* et *Am Meer* le caractère strophique est davantage conservé ; cependant là aussi la phrase mélodique est souvent plutôt récitée que chantée.

Nous allons maintenant aborder quelques morceaux d'assez grande envergure, mais d'un caractère plus méditatif et contemplatif. Il faut citer en première ligne *Grenzen der Menschheit* (Limites de l'Humanité) de Gœthe. Dans *Prométhée* Gœthe avait chanté la révolte contre l'autorité des dieux, la confiance en la force humaine. Ici en revanche il montre les bornes étroites entre lesquelles l'activité de l'homme est enserrée, il oppose notre vie courte et passagère à l'éternité, il prêche la soumission et la piété. On peut dire que Schubert a composé ce texte plus didactique que lyrique avec une certaine naïveté, c'est-à-dire sans chercher à donner un caractère particulièrement profond à la musique, mais tâchant d'exprimer tout simplement les sentiments humains exposés dans le texte. C'est ainsi qu'il trouve une phrase pleine d'humilité et de piété pour le passage où le poète dit que, le cœur rempli d'une crainte vague, comme un enfant, il baise le bord du vêtement divin (Küss'ich den letzten Saum seines Kleides, Kindliche Schauer treu in der Brust). L'idée du peu de stabilité des hommes, qui ne sont qu'un jouet des éléments, est aussi très bien rendue. Un passage curieux comme peinture musicale et intéressant par sa modulation est le suivant :



Le *Ganymède* (Gœthe) est une sorte d'hymne, dans laquelle le désir de s'élever jusqu'auprès d'un père plein d'amour est exprimé avec une

grande force. Schubert a réussi surtout vers la fin du morceau à rendre ces aspirations vers des régions supérieures d'une façon magistrale. Dans l'accompagnement, de charmants détails sont à signaler.

Il est intéressant de comparer avec ce remarquable morceau un autre hymne, d'un caractère plus biblique, l'ode *Dem Unendlichen* (A l'être infini) de Klopstock. La composition du texte de Klopstock par Schubert est antérieure d'un an et demi à celle de *Ganymède*. Cela pourrait expliquer certains progrès dans ce dernier morceau. Mais d'autre part le caractère plus pathétique de la langue de Klopstock devait aussi influencer le compositeur. Quoi qu'il en soit, la composition, que Schubert remania plusieurs fois (nous en possédons trois versions) est belle, sinon grandiose, comme quelques admirateurs de Schubert l'ont affirmé.

Die Allmacht (Le Tout-puissant), texte de Ladislas Pyrker, est un chant d'une tout autre valeur. La majesté divine est très bien décrite, soit qu'elle se révèle terrible dans le déchaînement des éléments, soit qu'elle apparaisse dans la splendeur du ciel étoilé, ou que nous la reconnaissions dans le murmure de la forêt ou encore dans les battements précipités de notre propre cœur. Ce morceau exige, pour être bien

rendu, une voix très puissante, mais en même temps très souple et capable de traduire les nuances les plus douces.

Un lied intéressant, et presque complètement inconnu, est *An die untergehende Sonne* (Ode au soleil couchant), poésie de Kosegarten. Schubert a adopté le type du rondo. La première phrase, invocation au soleil, est reprise au milieu et à la fin. Après la phrase d'introduction arrive une partie lente en 3/8 de caractère grave et noble.

Le fond religieux de la nature de Schubert et, en même temps, son admiration pour les œuvres du Créateur se révèlent dans ces différentes compositions avec force et simplicité.

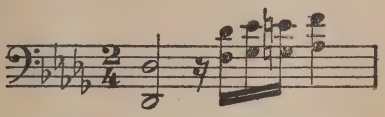
Tous les lieder de Schubert que nous avons étudiés jusqu'ici, sauf les petites ballades, appartiennent à des types de monodie assez compliqués : scènes dramatiques, ballades à grands développements, odes sans véritable division strophique ; le musicien y suit étroitement le texte, chaque strophe est pour ainsi dire traitée individuellement ; c'est le genre appelé en allemand : durchkomponirtes Lied. Celui dont nous allons nous occuper maintenant, le lied strophique, est au fond le genre primitif. Cependant il apparaît aussi sous différents aspects : la forme toute simple, dans laquelle une mélodie

relativement brève se répète identiquement pour chaque couplet, ensuite la même forme, mais augmentée d'un refrain, et enfin le lied strophique varié, dans lequel tantôt la partie de chant, tantôt l'accompagnement subissent des changements nécessités parfois par des modifications du rythme, amenés généralement par le désir de rehausser l'expression, de mettre en valeur un mot ou une phrase. Le lied strophique a été très souvent employé par Schubert, et c'est dans ce genre-là qu'on rencontre quelques-unes de ses meilleures compositions.

Dans le domaine du lied strophique simple, l'une des mélodies les plus charmantes, qui allie les qualités de la chanson populaire à celles du lied artistique, est le *Heidenröslein*. Gœthe écrivit cette petite poésie en 1771, à un moment où l'on recommençait en Allemagne à s'intéresser à la chanson populaire. Un assez grand nombre de compositeurs la mirent en musique avant Schubert; celui qui, parmi eux, réussit le mieux à trouver le ton de simplicité naïve est Reichardt. La composition de Schubert a, tout en conservant le caractère populaire, plus de charme; la mélodie est aimable et, surtout au refrain, très gracieuse; l'accompagnement se borne à soutenir tout juste la voix.

Jägers Abendlied (Le Chant du soir du chas-

seur) est encore un de ces petits lieder de Gœthe, pour lequel Schubert a trouvé une mélodie très expressive. Le jeune musicien a mis ce texte deux fois en musique ; la seconde composition, celle de 1816, est la meilleure. Le motif chromatique



doit dépeindre le mot « schleichen » « avancer en se glissant avec précaution ». (« Im Felde schleich ich still und wild »). Le compositeur indique comme mouvement et comme nuance : « très lentement, doux ». Le poète voulait qu'on fît une différence entre certaines strophes. A l'acteur Genast qui lui chantait la composition de Reichardt sur le même texte, Gœthe dit : « La première et la troisième strophe doivent être chantées avec force et un accent sauvage, la seconde et la quatrième d'un ton doux[1] ». C'est du reste le principe d'après lequel tout Lied strophique devra être dit et qu'un chanteur intelligent observera de lui-même. Ainsi dans la version la plus connue du

1. Cf. Friedländer, *Gedichte von Gœthe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, Weimar, 1896, p. 137. Du reste Gœthe ne voulait rien savoir du « Durchcomponieren » et n'admettait que la forme strophique. Voir ce qu'il écrit dans les *Annalen vom Jahr 1801*.

beau lied *Des Mädchens Klage* (Plainte de la jeune fille), texte de Schiller, la première strophe, toute narrative, devra être chantée un peu différemment des suivantes, et dans ces dernières on distinguera entre celles où la jeune fille parle et celle où la Vierge intervient. Ce lied est du reste aussi intéressant pour l'étude du développement musical de Schubert. Déjà en 1811 il avait mis le même texte en musique, mais en donnant à chaque strophe un caractère particulier ; en 1815 il le reprit, mais choisit la forme strophique ; c'est la composition justement célèbre. Enfin en 1816 il mit encore une fois la même poésie en musique, cette fois de nouveau comme lied strophique. On pourra constater un fait analogue pour une autre mélodie se rapportant également à la fille de Wallenstein : *Thekla, eine Geisterstimme* (Thekla, voix d'outre-tombe). Dans la composition écrite en 1813 nous trouvons des parties en récitatif, d'autres de caractère arioso ; dans celle de l'année 1817 Schubert est retourné à la forme strophique. La monotonie de la mélodie qui se meut dans l'étendue d'une quarte, doit évidemment donner l'impression de la voix d'un être qui n'a plus rien de terrestre.

Nous ne pouvons naturellement pas passer en revue tous les lieder strophiques de Schubert,

même intéressants ; du reste quelques-uns appartiennent aux deux grands cycles dont nous aurons à parler plus tard. Citons pourtant parmi les plus connus : le charmant *Frühlingsglaube* (Confiance en l'arrivée du printemps), la seule poésie d'Uhland mise en musique par Schubert, l'*Ave Maria*, hymne à la Vierge tiré de la *Dame du Lac* de Walter Scott, la *Litanie*, pour la Fête des Morts, de Jacobi, dont la mélodie est d'une douceur si expressive, *An die Musik*, texte de Schober, et le si gracieux lied *Auf dem Wasser zu singen* (A chanter sur l'eau), paroles de Stolberg. La jolie sérénade de *Cymbeline* de Shakespeare ne peut être comptée dans cette catégorie, car Schubert n'a composé qu'une strophe ; les deux autres ont été ajoutées longtemps après la mort de Schubert. Il y a, il est vrai, des textes où l'on peut se demander pourquoi il a employé la forme strictement strophique. Ainsi pour le *Dithyrambe* de Schiller on serait en droit d'attendre pour chaque strophe une mélodie ou un accompagnement d'un caractère un peu différent.

Les lieder à forme strophique variée sont plus nombreux, et, en général, aussi plus intéressants. C'est dans ces compositions que l'on rencontre le plus de ces finesses ou de ces hardiesses qui dénotent le génie de Schubert.

Quelquefois les changements ne s'étendent qu'à un très petit nombre de passages, par exemple dans le beau morceau que Schubert a écrit sur des vers de Rückert et qui est intitulé *Greisengesang* (Chant du vieillard). La phrase mélodique initiale est légèrement modifiée au début de la seconde strophe, pour exprimer l'interrogation ; au milieu de la même strophe le souci de la déclamation juste a exigé un petit changement de rythme. C'est dans l'accompagnement que l'auteur introduit les modifications les plus caractéristiques. Dans la première strophe l'accompagnement ne fait souvent que doubler le chant ; dans la seconde il devient plus riche ; lorsque le poète dit : « Ne donne asile qu'au parfum léger des rêves », la basse est reportée une octave plus haut, ensuite viennent des accords très pleins, mais pianissimo ; on remarquera entre autres l'accord de dixième *fa* ♯, *do* ♯, *la* ♯ à la main gauche sous le mot de « Träume ».

La composition de la poésie de Leitner *Die Sterne* (les Étoiles) est remarquable par les charmantes modulations qui donnent à chaque strophe un caractère spécial, quoique le rythme initial soit conservé et que le début des strophes reste le même. Un autre texte de Leitner, *Kreuzzug* (Croisade) a été traité par Schubert d'une

manière très originale. Le sujet est le suivant : Un jeune moine voit depuis la fenêtre de sa cellule une troupe de chevaliers qui partent pour la croisade. Ils traversent le pays en chantant des cantiques pieux et s'embarquent sur un vaisseau. Le moine reste songeur, puis il s'écrie : « Moi aussi je suis un pèlerin, car ma vie est une croisade vers la terre promise ». Pour la première partie de la poésie, Schubert a écrit une mélodie simple, presque austère, dans le genre d'un chant de pélerin. Dans la seconde moitié du morceau cette même mélodie est confiée au piano, tandis que la partie vocale est identique avec les notes de la basse de l'accompagnement. Cela donne aux paroles du moine un caractère de gravité tout particulier.

Dans certains lieder la mélodie est répétée sans changements pour toutes les strophes, exceptée la dernière.

L'une des compositions les plus connues de Schubert, *Die Forelle* (la Truite), est construite d'après ce schéma. Les deux premières strophes, simplement narratives et descriptives se chantent sur la même mélodie, gracieuse et aimable ; au troisième couplet une catastrophe se produit ; la mélodie passe alors de *ré* bémol majeur à *si* bémol mineur, elle devient plus tourmentée et ne reprend la phrase principale que tout à la fin.

Un exemple du même genre nous est fourni par le beau lied *Du bist die Ruh* (Tu es le repos) dont le texte est de Rückert. La poésie est formée de cinq quatrains isométriques. Schubert réunit la première et la seconde ainsi que la troisième et la quatrième strophe. Le texte de la cinquième est chanté deux fois. La mélodie reste la même pour les deux premières strophes musicales ; dans la troisième il y a d'abord changement de la ligne mélodique avec une superbe gradation, puis la conclusion des deux premières strophes est reprise, pianissimo.

Trois charmantes compositions écrites sur des paroles de Rellstab peuvent aussi être nommées ici. La première, *Liebesbotschaft* (Message d'amour), est un chant infiniment gracieux ; la dernière strophe reprend, en l'amplifiant, le thème musical de la première, tandis que les strophes du milieu apportent un nouveau motif, tout en conservant dans l'accompagnement le bruissement léger et, au moins en partie, les rythmes de la basse. Dans *Aufenthalt* (Retraite) les contrastes entre les différentes parties du lied sont plus marqués. Une première strophe, d'un caractère rude et énergique, dépeint les lieux sauvages, où le poète aime à se retirer. La seconde strophe accentue la note sombre et passionnée. Avec la troisième la mélodie de-

vient plus chantante et moins sévère, mais l'accompagnement utilise jusqu'à un certain point un motif de la basse de la fin de la strophe précédente, formant ainsi une sorte de liaison avec celle-ci. Le motif de la seconde strophe revient ensuite et le lied se termine par une reprise du thème initial avec gradation dramatique. La brusque entrée d'*ut* mineur après le *mi* mineur est d'un effet saisissant. Dans *Abschied* (Le départ) le caractère strophique est de nouveau davantage conservé ; mais ce qui donne surtout de l'unité à ce lied c'est l'emploi persistant d'un même dessin rythmique.

L'admirable lied *Sei mir gegrüsst* (Sois saluée), paroles de Rückert, obtient un caractère d'unité par la phrase refrain qui relie les deux thèmes principaux entre lesquels se partagent les différentes strophes.

Un autre type se présente à nous dans *Schäfers Klagelied* (La plainte du pâtre). Ici la mélodie de la première strophe est égale à celle de la sixième, celle de la seconde correspond à la cinquième, tandis que dans la strophe du milieu le rythme seul est conservé. C'est un des premiers textes de Gœthe que Schubert ait mis en musique ; la composition a été écrite peu après *Marguerite au rouet*, vers la fin de l'année 1814 ; ici encore nous sommes saisis d'admiration de-

vant la façon géniale dont le jeune musicien a su rendre les vers du grand poète.

Dans *Gretchen am Spinnrad* (Marguerite au rouet), que nous venons de citer, la première strophe est répétée plus tard en refrain, et Schubert en reprend encore les premiers mots à la fin de sa composition. Mais, comme dans d'autres lieder, c'est surtout par l'accompagnement que le caractère strophique est maintenu. Le dessin imitant le ronronnement du rouet dont le mouvement ne s'arrête qu'une seule fois, lorsque, au souvenir du baiser reçu, l'émotion de Marguerite est parvenue au plus haut degré d'intensité, ensuite le mouvement saccadé des croches, à la main gauche, représentant les battements précipités du cœur, contribuent surtout à donner un caractère d'unité à cette composition si passionnée.

Nous pouvons rattacher ici les lieder tirés de *Wilhelm Meister*. Sept des poésies paraissant dans ce roman ont été mises en musique par Schubert ; dix-neuf compositions nous ont été conservées, datant d'époques très différentes, ce qui montre combien le musicien se sentait attiré par ces poésies. On a quelquefois agité la question de savoir lequel de Schumann ou de Schubert avait pénétré plus profondément le texte du poète. C'est peut-être une question

de préférence personnelle [1] ; je crois pourtant que, sauf pour un ou deux lieder, les compositions de Schubert sont plus expressives que celles de Schumann.

Parmi les « Chants du harpiste » l'un des plus beaux est *Wer nie sein Brot mit Tränen ass* (Celui qui n'a jamais mangé son pain mouillé de larmes), troisième composition, écrite en septembre 1816, et publiée dans l'op. 12. Le vieux chanteur fait d'abord résonner doucement sa harpe, en un court prélude empreint d'une mélancolie profonde, puis il entonne une phrase large et grave en *la* mineur ; cette première strophe est alors répétée, mais commençant en *la* majeur et se terminant en *fa*. Un court interlude instrumental fait de nouveau entendre une plainte angoissée, puis vient la seconde strophe d'un caractère plus énergique, de nouveau avec alternance de majeur et mineur, et se terminant dans un magnifique crescendo ; les derniers vers sont répétés, pianissimo, sur un chant triste et résigné. A la même époque Schubert écrivit aussi la composition du Lied *Wer sich der Einsamkeit ergibt* (Celui qui se retire dans la solitude), qu'il avait déjà une première fois mis en musique l'année précédente. La deuxième ver-

1. M. Henri de Curzon, par exemple, donne la préférence à Schumann.

sion est très remarquable surtout dans la partie du milieu[1]. Le troisième lied du harpiste *An die Türen will ich schleichen* (Je veux me glisser aux portes) est, quoique très beau, moins caractéristique.

Le Lied chanté par Mignon *Nur wer die Sehnsucht kennt* (Seul, celui qui connaît la mélancolie du désir) a occupé Schubert à plusieurs reprises; nous en possédons cinq compositions différentes. La plus connue et la plus belle est celle pour une voix, en *la* mineur, écrite probablement en 1826.

Le thème se déroule sur une phrase lente et rêveuse; dans les strophes suivantes l'agitation grandit peu à peu, une musique haletante dépeint les mots *es schwindelt mir*, *es brennt mein Eingeweide*, puis peu à peu le premier thème rêveur reprend, avec, vers la fin, une nuance plus expressive encore que la première fois. Déjà en 1815 Schubert avait composé ce poème, en deux versions, dont l'une est très remarquable. En 1826, l'année qui vit éclore la mélodie citée plus haut, il fit du même Lied un duo entre Mignon et le harpiste, morceau à peu près inconnu; quelques années auparavant il avait écrit sur le même texte un quintette pour voix

1. La composition du même texte par Hugo Wolf est peut-être plus expressive encore que celle de Schubert.

d'hommes, qui mériterait d'être exécuté de temps à autre.

Les deux chants de Mignon : *Heiss mich nicht reden* (Ne me dis pas de parler) et *So lass mich scheinen* (Laisse-moi donc paraître) n'ont pas inspiré à Schubert de chants de la même valeur ; l'une on l'autre version est intéressante, cependant ici ou pourrait donner la préférence aux compositions de Schumann.

En ce qui concerne le Lied *Kennst du das Land* (Connais-tu le pays) nous pouvons répéter ce que Schumann écrivait en 1836 : « La composition de Beethoven mise à part, je n'en connais aucune qui puisse rendre l'effet que fait la poésie seule, sans musique ».

On remarquera une certaine parenté entre les lieder de Mignon et ceux de Suleika du *Divan oriental-occidental*. En première ligne il faudrait citer ici *Was bedeutet die Bewegung* (Que signifie ce mouvement dans l'air) dont les paroles sont, comme l'on sait, de Marianne de Willemer. L'accompagnement est remarquable par le mouvement léger qui se maintient jusqu'à la dernière strophe. Celle-ci se détache, lumineuse, par la tonalité de *si* majeur des strophes précédentes, dans lesquelles le *si* mineur domine. La conclusion de ce lied se rapproche d'une autre composition appartenant au

même recueil, *Geheimes* (le Secret), morceau délicieux et, du reste, justement célèbre. Dans *Versunken* (Englouti) le caractère strophique n'est plus que très vaguement gardé ; mais l'accompagnement, qui cherche à dépeindre l'agitation d'un cœur aimant, se distingue de nouveau par des modulations très expressives.

Certains lieder mis en musique par Schubert sont très courts et n'ont aucune division strophique.

Plusieurs d'entre eux peuvent néanmoins compter parmi les plus belles compositions lyriques du jeune musicien.

Il faut citer ici, en première ligne les deux chants intitulés *Wanderers Nachtlied* (Chant nocturne du voyageur). Ici encore Gœthe a trouvé un interprète musical merveilleux.

Le premier, qui commence : *Der du von dem Himmel bist*, a été composé en 1815. Il est remarquable surtout par la tenue calme, presque religieuse du début. La fin du lied, dans laquelle le poète demande à la paix de descendre dans son cœur nous frappe un peu par l'allure plus mouvementée de la mélodie. La composition du second Lied, *Über allen Gipfeln ist Ruh*, écrite quelques années plus tard, est d'une simplicité plus belle encore. Elle n'a que quatorze mesures en tout, mais quelle

profondeur d'expression dans ce court morceau !

Le même art de dépeindre la grandeur de la nature par des moyens d'une extrême simplicité se rencontre dans *Meeresstille* (Calme plat). L'immobilité de la mer apparaît d'une manière presque terrifiante par l'absence totale du mouvement dans la partie d'accompagnement. Le lied intitulé *Wonne der Wehmut* (Délices de la mélancolie) par contre n'arrive pas à égaler la magnifique composition de Beethoven.

La musique de Schubert pour le lied que Claire chante dans *Egmont* est très expressive, cependant ici encore la palme revient, je crois, à Beethoven.

Dans *Der Tod und das Mädchen* (La mort et la jeune fille) de Claudius il n'y a pas de construction strophique, mais ici la division en deux parties s'impose tout naturellement; ce morceau approche du reste de la scène dramatique.

Ici encore nous avons une composition géniale; après l'effroi et l'agitation de la jeune fille qui ne veut pas mourir, la cantilène sévère et douce à la fois de la Mort, qui vient en amie, est d'un effet merveilleux.

Quelques beaux lieder, dans lesquels se révèle l'admiration de Schubert pour la nature, sont construits en deux parties se faisant jusqu'à un

certain point opposition. Nous citerons d'abord *Nacht und Träume* (Nuit et rêves) ; le texte est du poète von Collin et non de Schiller, comme l'indiquaient les premières éditions. Un sentiment de sérénité, de calme infini se dégage de cette belle hymne à la nuit ; l'entrée d'une nouvelle idée poétique au début de la seconde partie est très bien indiquée musicalement par la modulation subite de *si* majeur en *sol* majeur. Dans *Im Abendrot* (Au coucher du soleil) le sentiment de la nature s'allie à une pensée religieuse ; ici encore nous avons une composition en deux parties ; la liaison est établie par les accords arpégés qui se rencontrent au commencement, au milieu et à la fin. Un morceau empreint d'une poésie douce et mélancolique est *An den Mond* (A la lune), texte de Hölty. Musicalement nous avons ici la forme ABA, en ce sens que la troisième strophe reprend la mélodie de la première, tandis que celle de la seconde est complètement différente. Dans d'autres lieder on peut constater trois parties distinctes mais dont le troisième correspond pourtant, par l'expression, à la première. Un exemple de ce genre se rencontre dans l'admirable composition *Rastlose Liebe* (Amour sans repos). Cette poésie de Gœthe a été mise en musique par Schubert à la même époque que le *Roi des Aulnes*,

On raconte qu'après la première lecture de ces vers le jeune homme resta plusieurs minutes comme en extase ; puis, subitement, il s'assit à sa table et écrivit la composition pleine de fougue et de passion, qui fut publiée quelques années plus tard dans l'opus 5. La liaison entre le début et la fin du lied est faite par l'agitation fébrile de l'accompagnement, dépeignant les tourments délicieux et la joie débordante du cœur amoureux; la partie du milieu est plus calme, plus élégiaque.

Un grand nombre des types de mélodies que nous avons étudiés jusqu'ici se retrouvent également dans des morceaux que nous n'avons pas encore mentionnés, ceux qui font partie des deux cycles de la *Belle Meunière* et du *Voyage en hiver*. Il nous a semblé plus indiqué de les examiner dans l'ensemble de la composition et non séparément.

Schubert, on le sait, n'a pas été le premier à composer une suite de mélodies, rattachées l'une à l'autre par un lien idéal et logique. Beethoven l'avait fait avant lui dans ses Lieder *An die ferne Geliebte* (A la bien-aimée éloignée). Cependant différents points séparent l'œuvre de Schubert de celle de Beethoven aussi bien que de la *Dichterliebe* de Schumann. Beethoven a réuni six mélodies formant un tout et si indis-

solublement liées l'une à l'autre qu'il est impossible d'en détacher une de l'ensemble. Schumann a joint entre elles un certain nombre de poésies de Heine qui constituent un groupe lyrique homogène dans lequel on aperçoit une sorte de progression, mais dont on peut facilement éliminer l'une ou l'autre pièce, et dans lequel l'ordre pourrait être modifié sans dommage pour l'idée générale. La *Belle Meunière*, au contraire, se présente comme un petit épisode dramatique avec introduction, développement, crise et dénouement. On peut, si l'on veut, en distraire deux ou trois numéros, mais il serait impossible de changer l'ordre sans altérer gravement l'idée fondamentale de ce cycle. Le *Voyage en hiver* se rapproche davantage de la *Dichterliebe*, mais là encore il y a une certaine gradation et un développement logique.

Les textes de ces deux cycles sont, comme nous l'avons dit, dus au poète Wilhelm Müller, auteur d'un grand nombre de poésies aimables et de genre populaire. Celles de la *Belle Meunière* doivent à ce qu'il paraît leur origine à un jeu de société. Pendant l'hiver de 1816 à 1817 Müller fréquentait, avec le peintre Hensel, qui devint plus tard le beau-frère de Mendelssohn, et quelques autres jeunes artistes, la maison du conseiller Staegemann à Berlin. On y faisait de

petits jeux poétiques, dans lesquels chacun devait déployer ses talents particuliers. L'une de ces fictions, intitulée : *Rose, la Belle Meunière*, avait pour idée fondamentale les amours d'un jeune meunier pour la fille du patron du moulin, laquelle pourtant donnait la préférence à un chasseur. Les rôles du meunier, du jardinier, du chasseur et de la jeune fille furent distribués entre différentes personnes de la société ; chacune avait à composer elle-même son rôle. Celui du jeune meunier échut à Müller. Or, celui-ci intercala plus tard les poésies qu'il écrivit à cette occasion dans une composition plus vaste qui porte le titre bien romantique : *Sieben und siebenzig Gedichte aus den hinterlassenen Papieren eines reisenden Waldhornisten*. La première partie de cet ouvrage contient le cycle que Schubert mit en musique [1].

Les compositions de Schubert datent de l'année 1823. On peut dire qu'il a non seulement réussi à pénétrer complètement l'esprit de ces poésies simples, naïves et pourtant pleines de sentiment, de Müller, mais qu'il leur a véritablement donné la vie. Les premiers morceaux reflètent le désir de l'activité et la joie d'être en contact avec la belle et riante nature. Le nu-

1. Voir l'article de Friedländer dans la *Deutsche Rundschau*, nov. 1892.

méro 1 dépeint le plaisir qu'a le jeune meunier à voyager ; tout son entourage l'invite à ne pas rester sédentaire au même endroit, l'eau du ruisseau qui dévale vers la plaine, les roues du moulin qui ne cessent de tourner, même les pierres de la meule qui, malgré leur lourdeur, sont toujours en mouvement. Ce Lied plein de fraîcheur et de naïveté a tout à fait le caractère d'une chanson populaire. Le garçon meunier se met en route, il rencontre un ruisseau qui, gaiement, dégringole des rochers ; sa joyeuse chanson séduit le voyageur, il croit entendre chanter les petites ondines ; il suit le cours du ruisseau et se laisse guider par lui. Ce deuxième morceau, déjà plus développé que le premier, est un de ceux qui ont toujours, d'emblée, séduit les auditeurs. Du reste, ici encore une très grande simplicité : le murmure de l'eau est dépeint dans la main droite par un motif ininterrompu en sextolets, auquel s'oppose à certains moments un thème sinueux, représentant le cours ondulé du ruisseau, et qui apparaît en même temps dans la partie vocale et à la basse ; toute la première partie du lied est, au fond, basée sur l'accord de *sol* majeur, des vingt-deux mesures qui la forme, quatre seulement font exception.

Le jeune voyageur aperçoit un moulin, dans

lequel il trouvera du travail, de l'occupation pour ses bras mais aussi pour son cœur. Le numéro 5, *Am Feierabend* (Le repos du soir) est un charmant petit tableau de genre. Toute la famille et les domestiques sont réunis après la journée de travail ; le maître, dans une phrase grâve, exprime sa satisfaction pour le travail accompli. La jeune fille souhaite à tous le bonsoir. La phrase un peu mélancolique, répétée deux fois, est caractéristique. Son souhait s'adresse à tous indifféremment et non spécialement au jeune garçon comme celui-ci le voudrait. La passion grandit dans le cœur du meunier (n° 6). Dans une phrase enveloppante il s'adresse au ruisseau qui l'a conduit, pour savoir si son amour sera entendu. Deux mots peuvent décider de sa vie : « oui » ou « non ». La phrase est prononcée en récitatif; la mélodie s'arrête un moment, pour reprendre avec une nouvelle intensité. Le numéro suivant, *Ungeduld* (Impatience), est d'un entrain et d'une force d'expression extraordinaire. On commet généralement la faute de chanter la phrase finale qui forme refrain dès la première strophe à pleine voix. Il faut procéder par gradation ; la première fois la force doit encore être un peu atténuée, puis augmentée peu à peu ; ce n'est qu'à la dernière strophe qu'on donnera à la voix tout son éclat.

Les trois morceaux suivants sont plus calmes, plus doux, un peu incolores. Puis avec le numéro 11, *Mein* (A moi), la joie déborde ; le jeune homme est sûr que la jolie meunière est à lui ; il exulte. Après cette explosion de bonheur délirant, il y a une accalmie. Le morceau intitulé *Pause* (Silence) est certainement le plus beau de tout le cycle. Le vent fait résonner doucement les cordes du luth suspendu au mur, le jeune homme se demande si ce sont les derniers échos de ses tourments amoureux ou bien le prélude à de nouveaux chants. Un charme indescriptible est répandu sur toute cette composition. Le lied suivant fait une transition ; la couleur verte que la jeune fille aime particulièrement est celle du ruban du luth du meunier, c'est encore la couleur de l'espérance, mais c'est aussi celle de l'habit du chasseur. Dans le numéro 14, *Der Jäger* (Le chasseur) la jalousie s'est emparée du cœur du jeune meunier. Celui-ci apostrophe sévèrement le chasseur, qui n'a rien à chercher au moulin. Les rythmes saccadés de l'accompagnement et de la mélodie toute syllabique donne à cette dernière un caractère rude et bourru très significatif. Le jeune homme s'adresse de nouveau, dans le numéro suivant, à son ami le ruisseau ; il l'exhorte à aller faire des remontrances à la jeune fille,

mais en même temps il l'adjure de ne pas lui parler de son air triste ; au contraire, il le dépeindra jouant des airs gais sur une flûte de roseau. Le contraste entre les deux phrases principales de la seconde partie du lied est charmant. Le numéro 16, *Die liebe Farbe* (La couleur préférée), est empreint d'une mélancolie sombre. Le jeune meunier veut s'habiller de vert, pour plaire à la bien-aimée, comme le chasseur. Mais le gibier qu'il va poursuivant, c'est la mort. Schubert use ici d'un procédé que nous retrouvons aussi dans d'autres compositions : la répétition continue, obstinée d'une même note. Le *fa* dièze que la main droite frappe implacablement résonne comme un glas funèbre. Encore une fois le meunier fait un effort de volonté : *Die böse Farbe* (La couleur détestée) ; dans un élan passionné il voudrait arracher de la terre tout ce qui est vert. Puis le désespoir envahit peu à peu son cœur ; le petit ruisseau cherche à le consoler, à ranimer son courage (n° 19) ; le jeune homme le remercie mélancoliquement ; il n'espère plus de repos que dans les ondes. Au dernier morceau, *Des Baches Wiegenlied* (Berceuse du ruisseau), le voyageur a trouvé le suprême asile ; le ruisseau lui chante doucement un air caressant, qui le berce dans son dernier sommeil.

Quelques années plus tard Schubert écrivait le second cycle, *Die Winterreise* (Le voyage en hiver). Il a déja plus haut été question de la relation de Spaun sur les circonstances dans lesquels ces lieder ont été écrits. Schubert semblait sombre et en proie à une grande tristesse. Répondant aux questions de son ami, le musicien dit : « Je vais vous chanter un cycle de chansons lugubres ; je suis curieux de savoir ce que vous en direz; ces compositions m'ont affecté beaucoup plus fortement que tous mes autres lieder. » Ce second cycle a en effet un caractère tout différent du premier. Tandis que dans les « Müllerlieder » la note claire, jeune, l'émotion tendre dominent, la *Winterreise* est enveloppée d'un voile de tristesse, de désespérance morne et lugubre.

Au point de vue musical il y a un grand progrès à constater; non seulement l'expression est en général plus intense, mais l'accompagnement est plus soigné, plus caractéristique.

Les vingt-quatre Lieder de la *Winterreise* ne forment pas, comme dans le cycle précédent, une sorte d'épisode dramatique avec préparation, crise et dénouement. La catastrophe s'est déjà produite avant le premier lied, et nous n'assistons plus qu'à la fuite et au voyage, avec différentes péripéties, de l'homme désespéré.

Cependant il y a dans ce cycle aussi une sorte de gradation. L'ordre des morceaux est dans l'édition des poésies de Wilhelm Müller de l'année 1824 différente de celui qu'on trouve dans les recueils des Lieder de Schubert. Nous suivrons la disposition indiquée par le poète.

Dans le premier numéro, *Gute Nacht* (Bonne nuit), la note tendre domine encore. Le début est triste, mais quand l'amant se rappelle que la jeune fille parlait d'amour et que sa mère entrevoyait un mariage, il le fait sans amertume, plutôt d'une manière résignée, et la dernière strophe en majeur est empreinte de grâce et d'amabilité. Le deuxième morceau : *die Wetterfahne* (La girouette), a déjà un autre caractère, plus âpre, plus mordant. Avec une ironie cinglante et passionnée le musicien dépeint le cœur versatile de la jeune fille, qui a trahi ses serments, parce qu'on lui présente un meilleur parti, et l'âme vulgaire des parents qui n'ont d'autre souci que l'argent. Les larmes qui baignent les yeux et les joues du jeune homme se changent immédiatement en glaçons, *Gefrorne Tränen*, (Larmes glacées), quoi qu'elles sortent d'un cœur brûlant de passion. L'accompagnement dépeint la chute des pleurs par des notes détachées et syncopées. Le morceau suivant est une composition haletante, enfiévrée, où

seule la partie du milieu amène un peu de repos. Puis dans le numéro 5, *der Lindenbaum* (le Tilleul) apparaît de nouveau le Schubert aimable et bon enfant. La mélodie de la première strophe a un caractère si simple et si expressif en même temps qu'elle est devenue rapidement populaire. C'est la seule qui ait plu d'emblée aux amis de Schubert, lorsqu'il leur chanta quelques numéros de ce cycle. Dans les strophes du milieu la tempête gronde de nouveau. Cette composition est du reste un exemple très intéressant du genre du lied strophique varié. Dans le recueil original se place maintenant *Die Post*. C'est encore un morceau qui est souvent mal interprété. Le voyageur s'est arrêté dans un end roit déjà assez éloigné de la ville qu'il a quittée. Le cornet joyeux d'un postillon retentit ; le cœur du pauvre amoureux bondit ; la poste lui apporterait-elle des nouvelles de la bien-aimée? Mais non, il n'y a pas de lettre pour lui. Le contraste entre le signal banal du postillon, la mélodie angoissée et les rythmes de l'accompagnement dépeignant l'agitation du cœur, est très remarquable.

Le morceau intitulé *Wasserflut* (Inondation) est moins significatif, mais dans le numéro suivant *Auf dem Flusse* (Au bord du fleuve), il y a des oppositions grandioses et, vers la fin, une gradation superbe. *Rückblick* (Regard en ar-

rière) est de nouveau un morceau passionné dans le genre du numéro 4 ; là aussi nous avons une partie du milieu plus tendre, d'un caractère plus aimable, qui fait contraste avec le commencement et la fin. A partir du numéro suivant *Der greise Kopf* (Le chef blanchi), les pièces deviennent en général plus courtes, mais l'expression est plus intense, plus concentrée. Le morceau que nous venons de citer rappelle un peu par son caractère deux ou trois des compositions de Schubert sur des textes de Heine. *Die Krähe* (La corneille) est intéressant non seulement par ses motifs expressifs, mais encore par l'originalité de l'accompagnement : la ligne mélodique est donnée à la main gauche, qui double même parfois le chant, tandis que la main droite imite, pendant tout le Lied, le sautillement de la corneille. *Letzte Hoffnung* (Dernier espoir) est remarquable par le dessein imitatif de la partie de piano. Le voyageur voit par-ci, par-là aux arbres encore une dernière feuille, frissonnant au souffle du vent. Il les considère comme un symbole de son espoir vacillant. Si la feuille tombe, l'espérance sera également anéantie. Le mouvement et la chute des feuilles sont représentés d'une façon significative par un motif de deux notes brèves, passant d'une main à l'autre. Le voyageur continue

sa route ; il traverse un village (*Im Dorfe*), que les grognements des chiens (exprimés par un des motifs de l'accompagnement) le forcent bientôt à quitter. *Der stürmische Morgen* (Matinée orageuse) est caractérisé par des rythmes violents et une mélodie énergique. Une sorte de follet attire le pauvre amoureux errant (*Täuschung*, Tromperie) ; il le suit, quoique sachant que c'est un esprit trompeur. L'air aimable et caressant de ce Lied se retrouve également dans un des opéras de Schubert. Avec *Der Wegweiser* (Le poteau indicateur) nous rencontrons de nouveau une de ces compositions d'une rigidité lugubre dont Schubert a le secret. Le voyageur voit devant lui un poteau indicateur ; mais la route qu'il lui assigne le mènera vers un endroit d'où l'on ne revient plus. On retrouve ici le procédé déjà observé dans un des lieder de la *Belle Meunière* : la répétition obstinée d'une même note, résonnant comme un glas funèbre. Le malheureux croit enfin apercevoir une auberge où il pourra s'arrêter (*Das Wirtshaus*) ; c'est un cimetière ; il faut continuer de marcher. De nouveau un feu follet (*Das Irrlicht*) le détourne de son chemin et le mène dans des crevasses de rocher. Le rythme iambique de l'accompagnement doit certainement peindre la démarche incertaine du voyageur. Il prend un

moment de repos dans la cabane d'un charbonnier (*Rast*) ; la monotonie de l'accompagnement, conservant toujours le même rythme, dépeint la fatigue, tandis que l'agitation du cœur se trahit par moment dans certains passages mouvementés de la mélodie. Il songe aux temps passés : trois astres radieux brillaient alors pour lui ; deux se sont évanouis ; il souhaite la disparition du troisième (*Die Nebensonnen*).

On a émis différentes hypothèses sur ce texte un peu obscur. L'explication la plus simple paraît être celle-ci : les deux astres disparus sont les yeux de la bien-aimée ; quand la lumière du jour s'éteindra aussi pour toujours, le malheureux trouvera le repos. Une vision traverse l'esprit du désespéré (*Frühlingstraum*) ; il rêvait de fleurs, de chants d'oiseaux, d'amour et de bonheur ; tout à coup il entend le chant du coq, il se réveille, les corbeaux croassent sur le toit de la maison. Pourtant à la fenêtre de sa chambre il y a des fleurs ; ce sont les fleurs imprimées sur la vitre par la gelée. La composition de ce lied est curieuse : il est formé de deux strophes assez longues et allongées encore par la répétition des paroles. La première partie de la strophe, celle dans laquelle le poète dépeint des rêves de bonheur a une mélodie gracieuse, en mesure à 6/8 ; puis brusquement le ton

change, un passage agité : le réveil et le retour à la réalité ; la fin de la strophe, d'un mouvement lent est empreinte d'une profonde mélancolie. Le lied intitulé : *Einsamkeit* (Solitude) a un caractère de morne tristesse ; le voyageur compare sa vie à un nuage qui avance lentement entre les cimes des sapins; puis il a un sursaut de douleur : « Lorsque la tempête grondait, j'étais moins malheureux que maintenant ». Il essaie pourtant encore une fois de se ressaisir : *Muth !* (Courage !) la mélodie de ce lied est bâtie sur des rythmes pleins d'énergie et de force. Le misérable se redresse et, avec une ironie amère, jette une sorte de défi au destin. Le dernier numéro du cycle *Der Leiermann* (Le joueur de vielle) est une des compositions les plus originales de Schubert. Le voyageur rencontre un pauvre musicien ambulant, qui, malgré le froid et quoique sa sébille reste toujours vide, tourne inlassablement la manivelle de son misérable instrument. Dans cette mélopée indéfiniment répétée le poète croit voir un symbole de sa propre douleur, toujours renaissante et pourtant monotone. Il demande au pauvre vielleux s'il ne veut pas tourner sa manivelle pour accompagner ses chants à lui.

Le *Voyage en hiver* est aussi riche que la *Belle Meunière* en mélodies originales et capti-

vantes ; mais en outre, il y a dans le second cycle une plus grande intensité d'expression, à laquelle contribue notamment la partie de piano, plus travaillée que celle de la *Belle Meuniere*.

Quoique les deux recueils aient été publiés intégralement, l'un en 1824, l'autre en 1828 et 1829, pendant longtemps un petit nombre seulement de ces lieder furent vraiment connus des amateurs du chant. Ce n'est qu'en 1856 que le cycle de la *Belle Meunière* fut chanté en entier dans un concert à Vienne. Jules Stockhausen, qui le premier tenta l'expérience[1], montra ainsi comment ces mélodies devaient être comprises dans leur ensemble. Pour le *Voyage en hiver* on dut attendre plus longtemps encore avant de l'entendre dans son entier.

Les lieder pour une voix avec accompagnement de piano ne sont pas les seules compositions vocales de Schubert. Nous avons de lui encore plus de quarante chœurs pour voix d'hommes, avec ou sans accompagnement instrumental, et un certain nombre de pièces chorales pour voix de femmes ou pour chœur mixte. Ces compositions sont, en somme, peu connues; plusieurs d'entre elles sont pourtant de premier ordre. Elles nous font voir aussi avec quelle

1. Voir Ed. Hanslick : *Aus dem Concert-Saal*, 2e édit., Leipzig, 1897, p. 106 et ss.

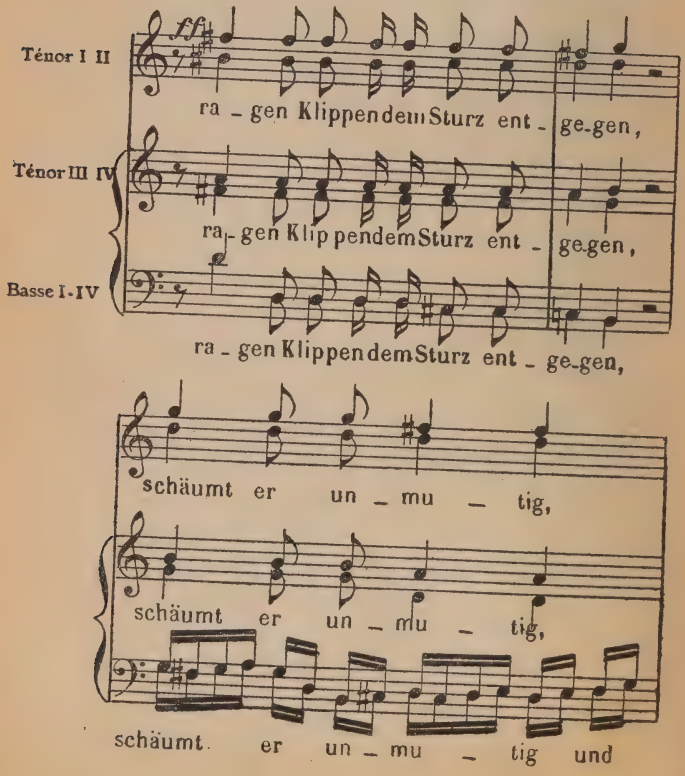
attention Schubert étudiait les ressources de la voix humaine et quels effets il savait en tirer. Beaucoup de ces compositions ont été écrites d'abord simplement pour un petit quatuor formé par les amis de Schubert.

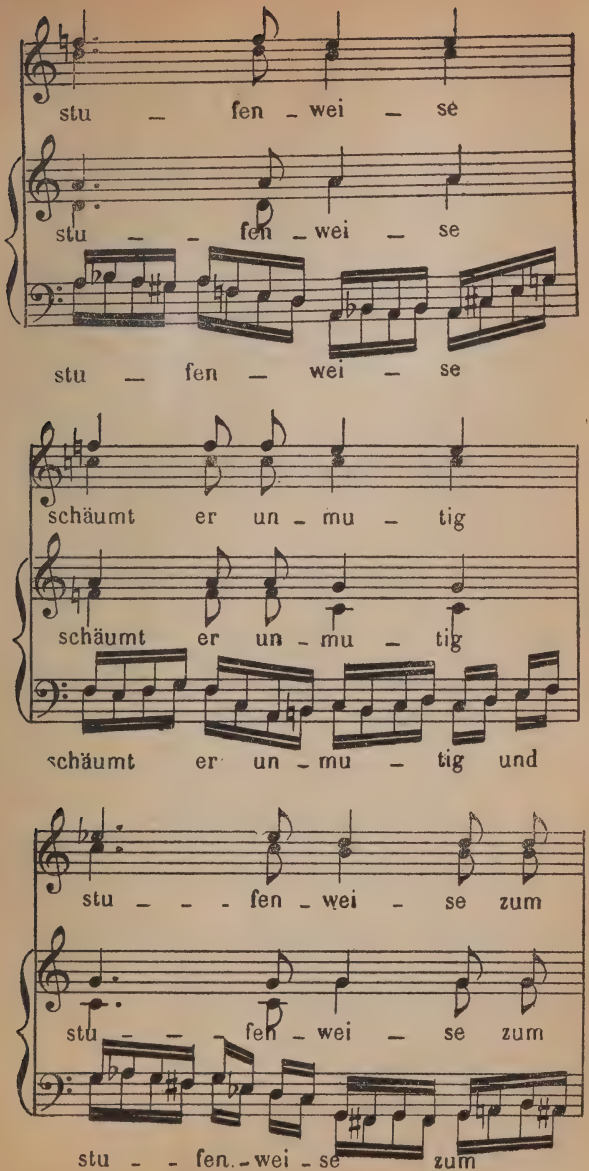
A la fin du XVIII^e^ siècle Haydn avait déjà publié des morceaux de ce genre, qui encore aujourd'hui sont intéressants à entendre. Les quatuors et quintettes vocaux de Schubert sont, en général, plus développés ; quoiqu'écrits pour des dilettantes, ils exigent des voix souples et plus ou moins exercées. Quelques-uns sont d'une étendue moindre, par exemple *Die Nacht* (la Nuit), sur un texte de Krummacher, l'une des compositions les plus répandues, ou *Wehmut* (Mélancolie) qui commence par un thème représentant le tintement de la cloche du soir, ou encore *Grab und Mond* (Tombeau et clair de lune), écrit sur une poésie de J. Gabriel Seidl, un des amis de Schubert. Le quatuor intitulé : *Das Dörfchen* (Le petit village) est plus compliqué ; c'est un morceau essentiellement descriptif ; l'Allegretto du début a un thème simple et de caractère populaire, l'andantino, d'abord calme, s'anime peu à peu, le cours ondoyant du ruisseau est dépeint par un motif rappelant celui du lied *Auf dem Wasser zu singen*. La troisième partie, andante con

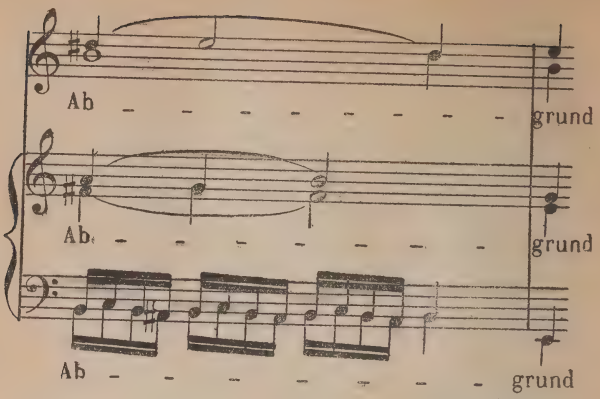
moto, est moins originale. Un accompagnement au piano soutient les voix.

La plus célèbre parmi ces compositions est certainement le *Gesang der Geister über den Wassern* (Chant des esprits au-dessus des eaux), dont le texte est de Gœthe. Schubert écrivit dans les années 1820 et 1821 deux versions musicales de cette poésie, toutes deux pour huit voix d'hommes, avec accompagnement d'instruments à cordes graves : deux altos, deux violoncelles et contrebasse. La deuxième version, qui a été publiée comme opus 167, est la plus connue. Elle porte bien le cachet du génie de Schubert. Les dix-neuf premières mesures forment une sorte d'introduction, *adagio molto*. Des harmonies un peu indécises et flottantes se font d'abord entendre dans les instruments, puis, à la septième mesure, le chœur énonce, en une phrase presque psalmodiée sur une seule note en octaves : *Des Menschen Seele gleicht dem Wasser* (L'âme de l'homme est semblable à l'eau). Cette phrase est répétée une seconde fois dans une tessiture plus élevée ; elle forme aussi le thème de la conclusion. Les épisodes du milieu sont plus mouvementés ; la musique en est, en maints endroits, très descriptive. Un court exemple suffira pour en donner une idée. Le poète décrivant la course tumultueuse du ruis-

seau descendant de la montagne, dit : « Si des rochers s'opposent à son cours, il bouillonne rageusement en tombant par degrés dans l'abîme ». Le musicien exprime d'abord l'idée de la résistance du rocher par un motif bref et saccadé, commençant par une syncope, puis les voix de basse dépeignent le grondement de l'eau et son mouvement sinueux jusqu'à sa chute.




stu — fen — wei — se
stu — — fen — wei — se
stu — fen — wei — se
schäumt er un — mu — tig
schäumt er un — mu — tig
schäumt er un — mu — tig und
stu — — — fen — wei — se zum
stu — — — fen — wei — se zum
stu — — fen — wei — se zum



Nous mentionnerons encore *Nachthelle* (Splendeur de la nuit), chœur avec solo de ténor, d'une charmante fraîcheur, puis le quintette pour voix d'hommes sur les paroles de Gœthe : *Nur wer die Sehnsucht kennt* et enfin la délicieuse *Sérénade* de Grillparzer composée pour solo d'alto et chœur d'hommes. C'est, comme tant d'autres œuvres de Schubert, une composition de circonstance. Grillparzer avait écrit les vers à la demande d'Anna Fröhlich, qui voulait faire une surprise à une de ses amies pour son jour de naissance. Schubert ayant fait une visite à ses amies Fröhlich, Anna lui demanda de mettre la poésie de Grillparzer en musique. Trois jours après il apportait la charmante composition que nous connaissons ; mais Anna désirait un morceau pour voix de femmes, l'auteur, sans se faire

prier, écrivit immédiatement une seconde version.

Au printemps de la même année, Schubert avait composé un très beau chœur pour voix d'hommes avec accompagnement de quatre cors. Ce morceau intitulé : *Nachtgesang im Wald* (Chant nocturne dans la forêt) a un caractère romantique très prononcé. Il fut exécuté publiquement peu après, en mai 1827.

Quelques semaines auparavant, Schubert avait terminé un chœur d'allure très différente : l'*Hymne guerrier* de Klopstock, pour huit voix d'hommes.

Quelques morceaux pour chœur de femmes doivent aussi être cités. En décembre 1820, il apporta à ses amies Fröhlich une composition du psaume 23, pour deux sopranos et deux altos, avec accompagnement de piano, et quelque temps plus tard *Gott in der Natur* (Dieu dans la nature), sur un texte de Gleim. Ces deux compositions se distinguent par un coloris frais et aimable.

Parmi les morceaux écrits pour chœur mixte il faudra mentionner le psaume 92 et surtout *Le chant de victoire de Mirjam*, pour solo de soprano, chœur et accompagnement de piano, dans lequel on retrouve quelque chose de la grandeur de Haendel.

Un oratorio, *la Résurrection de Lazare*, en trois parties, ne nous a été conservé que comme fragment. La pauvreté du texte a paralysé même un Schubert.

Les compositions que nous venons de citer appartiennent à la musique religieuse, mais non à la musique liturgique. Cette dernière a naturellement aussi été cultivée par Schubert et il a atteint dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres une intensité d'expression remarquable. Nous ne nous arrêterons pas longuement aux morceaux courts et détachés, œuvres souvent fortuites. Mais il faut considérer avec attention quelques-unes de ses messes. Schubert en a écrit six, dont deux au moins contiennent des pages de tout premier ordre.

La musique d'Église était à la fin du XVIII^e^ siècle tombée, en Autriche, à un niveau assez bas. Sous l'influence de compositeurs tels que F.-X. Richter, Hasse, excellents musiciens mais trop peu respectueux des traditions, le style d'opéra avait peu à peu pris pied dans la musique religieuse allemande. Même des maîtres comme Haydn et Mozart suivent le courant général ; parmi les messes de Mozart, seul le *Requiem* fait exception. Du reste l'esprit général de l'époque devait forcément favoriser une religiosité passablement extérieure et visant un peu à l'effet, plutôt

qu'une conviction forte et sérieuse. A Vienne, au commencement du XIX^e^ siècle, un nombre incroyable de maîtres de chapelle s'appliquent à écrire, on pourrait dire à fabriquer, des messes courtes, aimables, élégantes ou brillantes, destinées uniquement à donner au culte une certaine pompe. La contrepartie est faite par un esprit sincèrement religieux et en même temps indépendant comme Beethoven, dont le subjectivisme élargit pourtant démesurément les formes liturgiques.

Schubert, nous l'avons vu, était entré de très bonne heure en contact avec la musique d'église. Son premier maître était le cantor Michel Holzer ; au Convict il chantait à la chapelle et recevait des leçons de l'organiste Ruziczka. Ces maîtres appartenaient à l'école viennoise et même Salieri, qui dirigea plus tard les études du jeune homme, se distinguait à peine, dans le domaine de la musique religieuse, des Eybler, Gänsbacher, Albrechtsberger, Weigl et autres compositeurs autrichiens. Beethoven n'avait à cette époque encore écrit qu'une seule messe, celle en *ut* [1]. Il est donc tout naturel que le jeune Schubert ait d'abord subi l'influence de l'école qui dominait à Vienne et que peu à

1. Composée en 1807, publiée en 1812.

peu seulement sa personnalité se soit dégagée. On prétend du reste que sa troisième messe exécutée en 1815 a été en partie la cause de sa rupture avec Salieri.

Nous allons jeter un coup d'œil rapide sur ces compositions et tâcher de nous rendre compte de leur valeur et de l'importance qu'elles ont pour l'histoire de la musique religieuse d'une part, pour l'étude du développement intérieur de Schubert de l'autre.

La première messe, en *fa* majeur, fut composée pour le jubilé de la paroisse de Lichtenthal en été 1814. Elle est écrite pour chœur, soli et orchestre. Le style est encore essentiellement homophone ; mais la musique est empreinte de cette foi naïve et confiante que nous rencontrons aussi dans d'autres œuvres de Schubert. L'*Agnus dei* est particulièrement expressif. La messe en *sol*, composée en mars 1815, est plus simple ; l'orchestre ne comprend que des cordes. Elle est écrite dans ce style bref que Reutter, le maître de Haydn, avait mis en honneur. A la fin de la même année, une troisième messe, en *si* bémol, fut terminée. C'est une composition un peu inégale. La suivante, en *ut*, semble avoir été écrite hâtivement.

Quelques années séparent ces premières messes de celles qui peuvent être considérées

comme des œuvres de maître, celle en *la* bémol et celle en *mi* bémol. Entre temps, Schubert avait écrit de la musique de chambre, des opéras, des cantates et s'était formé la main. La messe en *la* bémol, intitulée *missa solemnis*, fut commencée en novembre 1819 et terminée en septembre 1822 ; l'auteur y travailla donc pendant près de trois ans. De l'aveu de tous les connaisseurs c'est une composition de très haute valeur. Ici encore le caractère lyrique domine. Le *Kyrie* reflète une piété douce et pleine d'espérance. Le *Gloria* est une œuvre de grandes dimensions comme il convient à une messe solennelle. La première partie est un chant de louanges lumineux et joyeux. Le *Gratias*, plus simple et empreint d'un sentiment de piété tendre, est une des pages les plus originales de la partition ; avec un accent de profonde contrition le chœur murmure le *miserere nobis*, puis le caractère de splendeur reprend le dessus dans l'affirmation de la sainteté de Dieu. Une fugue très développée, d'une force et d'une audace parfois extraordinaire, termine cette partie de la messe. Dans le *Credo* Schubert confesse joyeusement et fermement sa foi. Le premier thème a un caractère simple et énergique. Les passages relatifs au Christ sont empreints de douleur et de tristesse. Un détail est à noter :

Schubert a laissé de côté les mots *genitum non factum, consubstantialem patri.* Cette définition dogmatique ne lui disait évidemment rien. L'*Et incarnatus* et le *Cruxifixus* sont empreints d'une profonde religiosité. Avec le *Resurrexit* (*ut* majeur) la joie, la jubilation reprennent le dessus.

Ce sentiment est prédominant jusqu'à la fin du *Credo.* Dans le *Sanctus* l'entrée est à remarquer, ainsi que la phrase ample du *Pleni sunt cœli;* le *Benedictus* est intéressant par l'alternance du chœur et des soli. Le début de l'*Agnus,* en *fa* mineur, est l'expression d'une prière timide à laquelle succède pourtant bientôt l'espérance et les accents d'une joyeuse confiance.

La messe en *mi* bémol a été écrite en 1828, l'année même de la mort de Schubert. On y remarque une maîtrise plus grande, un sentiment plus personnel, mais peut-être aussi un travail trop hâtif. L'absence des flûtes dans le *Kyrie* et le *Credo* donne à cette composition un caractère plus austère que celui de la messe en *la* bémol. Dans le *Gloria* l'orchestre prend une part prépondérante à l'expression de la jubilation, mais bientôt les accents lugubres des trombones répandent la terreur et provoquent l'appel à la pitié divine. Le début du *Credo* a un caractère de soumission douce; l'*Et incarnatus* se distingue

par la tendresse de ses accents, tandis que le *Crucifixus* fait entendre une plainte sombre et déchirante. Le *Sanctus* est à signaler d'abord pour ses vastes dimensions, ensuite pour les audaces harmoniques qui s'y rencontrent. Dans l'*Agnus dei* la couleur sombre réapparaît; comme dans le *miserere nobis* du *Gloria* les trombones entonnent un motif lugubre; le contraste est d'autant plus grand avec le *Dona nobis pacem* qui suit; c'est une prière émue et empreinte d'une sérénité céleste.

Schubert a encore composé une *Messe allemande*. Des messes de ce genre, en langue vulgaire, sont assez fréquentes au début du XIX^e^ siècle. Celle de Schubert, destinée à l'Ecole polytechnique de Vienne, est écrite pour voix d'hommes. L'orchestre, très simple, peut être remplacé par l'orgue. Le style n'est guère polyphone; les huit parties, dont se composent cette messe sont en forme de chants strophiques.

Comme appendice à cette œuvre, Schubert a composé l'*Oraison dominicale*.

Dans sa jeunesse déjà, Schubert avait écrit un *Stabat mater* allemand, dont le texte était de Klopstock. Il contient des chœurs et des solis, dans lesquels l'influence de Haydn et de Mozart se fait fortement remarquer. Quelques graduels,

offertoires, *Salve Regina*, *Tantum ergo*, *Magnificat* montrent que Schubert restait en contact assez régulier avec la vie liturgique, mais n'ont au point de vue artistique qu'une importance toute secondaire.

Les compositions dont nous avons parlé jusqu'à présent constitueraient à elles seules déjà un bagage musical très respectable pour un artiste qui n'a même pas atteint l'âge de trente-deux ans.

Ce n'est pourtant qu'une partie de l'œuvre de Schubert. Il nous reste encore à jeter un coup d'œil sur ses compositions purement instrumentales, dont le nombre est considérable, et sur la musique qu'il a écrite pour le théâtre, œuvres presque oubliées aujourd'hui, mais qui ne fournissent pas moins un témoignage intéressant de la force de travail et de l'extraordinaire fécondité de ce génie.

Si dans le domaine de la musique instrumentale Schubert n'a pas été un novateur comme dans celui du lied, il occupe pourtant une place très honorable parmi les continuateurs de l'œuvre de Beethoven. Ses compositions pour piano contiennent des morceaux de grande valeur et d'une réelle originalité. Schubert a écrit une vingtaine de sonates pour piano. Les premières, qui

datent des années 1815 et 1817 sont plutôt des essais. Avec celles en *si* majeur et *la* mineur de 1817 sa personnalité s'affirme. La sonate publiée comme op. 143, en *la* mineur, terminée en février 1823, est déjà du véritable Schubert. Le premier allegro, dont le thème initial a presque le caractère d'un motif de vieille chanson populaire, se déroule avec une simplicité et une clarté remarquable ; l'andante en *fa* majeur a quelque chose de rêveur et de mystérieux, tandis que dans le « vivace » des passages en triolets rapides alternent avec des accords énergiques ou une cantilène enveloppante. L'année 1825 est enrichie par quatre sonates dont une, en *ut* majeur, est restée incomplète. Elles se distinguent par une souplesse extraordinaire dans l'art de la modulation. Nous retrouvons de nouveau la tonalité de *la* mineur dans une des meilleures de ces compositions (op. 42). Il y a un grand charme poétique dans le premier thème de l'allegro moderato, rêveur et tant soit peu hésitant. L'andante nous montre l'artiste maîtrisant complètement la forme de la variation. Des deux dernières parties on donnera la préférence au scherzo. La sonate en *ré*, op. 53, a des dimensions plus vastes, un caractère plus énergique ; les rythmes sont vigoureux, une atmosphère de vie et de joie se dégage de toute

l'œuvre. L'année 1828 se signale de nouveau à notre attention par trois sonates. Celle en *ut* mineur reflète les pensées sombres et graves qui troublaient parfois l'auteur à cette époque ; l'adagio est d'une très grande beauté. La sonate en *la* majeur se rapproche par son caractère énergique de celle en *ré*, tandis que la troisième, en *si* bémol, est plus chantante et charme davantage l'oreille.

Les pièces détachées et de style libre que Schubert a écrites pour le piano sont en général mieux connues que ses sonates et il faut avouer qu'elles ont exercé une plus grande influence sur les pianistes et les compositeurs du milieu du XIX^e^ siècle. On a parfois voulu faire de Schubert le véritable créateur du petit morceau lyrique pour piano. Riemann et d'autres musicologues ont facilement démontré que cette assertion était pour le moins exagérée, et qu'au XVIII^e^ siècle déjà, la petite pièce lyrique se rencontre dans l'œuvre de plus d'un compositeur : en France chez Couperin et Rameau, en Italie chez Scarlatti, en Allemagne chez Ph.-Em. Bach. Au commencement du XIX^e^ siècle il y aurait, en outre, à citer Beethoven et ses *Bagatelles*, Field et ses *Nocturnes*, et de plus, en Autriche, des auteurs de moindre valeur, mais non sans talent, et qui ont pu

influencer Schubert : Wenzel Tomaschek et J.-H. Worzischek[1].

Les compositions de Schubert qui entrent ici principalement en considération, datent de la dernière période de son activité : ce sont les *Impromptus* et les *Moments musicaux*[2], écrits fin 1827 et au commencement de l'année 1828. Il faut y ajouter les *Drei Klavierstücke* composés en mai 1828.

Il est à peu près inutile de rappeler le charme qui se dégage de ces morceaux; il n'est personne, parmi ceux qui aiment la musique, qui ne l'ait subi. Ce qui constitue leur originalité, c'est que nous n'y trouvons aucun effet extérieur ; tout y est sentiment, expression de la vie intérieure, sincérité et ingénuité. Sous ce rapport, Schubert surpasse, et de beaucoup, ses prédécesseurs ; mais le développement idéal a en outre eu pour conséquence, un élargissement de la forme. Si l'on voulait signaler quelques particularités, on pourrait mentionner : la prédominance de tonalités avec plusieurs dièzes ou plusieurs bémols, l'alternance d'une

1. Sur ces deux auteurs voir l'étude intéressante de W. Kahl dans l'*Archiv für Musikwissenschaft*, Bückeburg, 1921, I et II.

2. Ce titre pourrait bien avoir été inventé par l'éditeur Leidesdorf, qui avait lui-même intitulé certains morceaux composés par lui : *Moments mélancoliques*. L'expression fautive *Moments musicals*, qui a persisté si longtemps, ne devrait donc pas être attribuée à Schubert.

même phrase en majeur et en mineur, effet d'opposition que l'on rencontre du reste aussi dans d'autres compositions de Schubert.

Une œuvre d'envergure beaucoup plus vaste fut terminée et gravée à la fin de l'année 1822 : c'est la célèbre *Wanderer-Fantasie*. Le titre se rapporte au lied intitulé *Le Voyageur*, dont une des phrases : « die Sonne dünkt mich hier so kalt » se retrouve dans l'adagio, et a fourni la cellule rythmique sur laquelle les quatre morceaux de la Fantaisie sont construits. L'unité rigoureuse qui résulte de ce procédé est remarquable, d'autant plus qu'elle ne contrarie en rien la verve et la souplesse du compositeur. Le premier allegro et celui de la fin ont une vivacité d'allure extraordinaire et se distinguent par la force des rythmes. L'adagio est d'une profondeur de sentiment empoignante et doit passer pour une des plus belles compositions de Schubert. Le « presto », dans lequel réapparaît une phrase épisodique du premier allegro, et son « quasi trio » ravissent par leur légèreté et leur entrain. En général les compositions que Schubert a écrites pour le piano ne présentent pas à l'exécution des difficultés particulières. La Fantaisie en *ut* fait exception ; ici les passages scabreux abondent.

Schubert aimait à jouer à quatre mains, aussi

a-t-il écrit un assez grand nombre de compositions de ce genre, dont plusieurs sont marquées du sceau de son génie. En avril 1822 parurent, comme œuvre dizième, les *Variations* à quatre mains sur un air français, dédiées à Beethoven. Le jeune homme en porta lui-même un exemplaire au maître. Il circule différentes versions sur cette visite. D'après les plus vraisemblables, Beethoven était sorti, de sorte que Schubert perdit l'occasion de faire sa connaissance personnelle. Cependant il semble que Beethoven ait émis un avis favorable sur cette composition.

Les plus belles œuvres pour piano à quatre mains ont vu le jour à Zelesz, en Hongrie, pendant l'été de 1824. Dès le mois de mai, Schubert ne mit à la composition de la sonate en *si* b, qui parut bientôt après comme œuvre 30. Quoique d'une grande beauté elle est presque écrasée par une autre œuvre de la même époque, la sonate en *ut* majeur, dénommée *Grand Duo*. Celle-ci n'a été publiée qu'en 1838 ; elle peut être considérée comme un précurseur de la symphonie en *ut*. Schumann y a signalé l'influence de Beethoven. Dans le premier morceau, Schubert laisse courir son imagination, et pourtant il sait la brider et conserver l'unité de la structure. Dans l'andante c'est le poète romantique qui parle, le scherzo est gai et impétueux, tandis que le

final se distingue par l'originalité de ses rythmes. On sait que le violoniste Joachim a orchestré cette composition. Les *Variations* en *la* bémol datent de la même époque; en juillet 1824, Schubert écrit à son frère Ferdinand que ces variations plaisent énormément.

On doit au second séjour à Zélesz aussi le *Divertissement à la hongroise*. Rentrant un jour de promenade avec le baron Schönstein, Schubert, à ce qu'on raconte, entendit une des servantes, qui chantait une de ces mélodies mélancoliques de la Puszta, au tour si particulier. Cet air se fixa dans son esprit; presque involontairement il le travailla et le développa et finit par en faire ce *Divertissement*, dans lequel le coloris de la musique des Tsiganes, leurs mélodies d'un caractère si particulier, leurs rythmes capricieux sont reproduits avec beaucoup de talent.[1] La première partie est plutôt élégiaque, le deuxième morceau est une marche, en *ut* mineur, d'une simplicité qui n'est pas sans grandeur, dans le final des rythmes de danses alternent avec des passages passionnés ou langoureux.

La belle *Fantaisie* en *fa* mineur, op. 103,

1. Liszt a cependant fait des réserves sur le caractère « hongrois » de cette composition. V. *Des boémiens et de leur musique en Hongrie*, nouv. éd. 1881, avant-dernier chapitre.

dédiée à la comtesse Caroline Esterhazy, date probablement de l'année 1828. Elle ne forme qu'un seul morceau, mais composé de plusieurs mouvements différents. Ici encore les idées originales, les développements intéressants se rencontrent à profusion.

Il y aurait enfin à mentionner un genre spécial cultivé par Schubert avec une sorte de prédilection : la musique de danse. Ce sont des valses, des « Ländler », des danses allemandes (Deutsche), des écossaises, des marches. Ces compositions sont en partie des pièces de circonstance. Quand Schubert était invité dans une famille, ou qu'il se rencontrait, dans les environs de la ville, avec quelques-uns de ses amis et amies, un petit bal était vite improvisé. Le musicien était obligé de se mettre au piano et pendant des heures son imagination fertile et sa verve intarissable répandaient des mélodies aimables et séduisantes. Rentré chez lui, il fixait sur le papier celles de ces improvisations qui lui avaient semblé être les meilleures. Schumann a parlé avec éloge des premières valses de Schubert et son imagination poétique lui a fait découvrir dans les « Deutsche Tänze » toute une série de scènes de carnaval [1].

1. V. R. Schumann, *Gesammette Schriften über Musik und Musiker.*

Pour violon et piano, Schubert a écrit trois petites sonates (op. 137) qui, par leur caractère mélodieux et leur facture peu compliquée, méritent de rester au répertoire des amateurs. Le *Rondo brillant* date de l'année 1826. C'est un morceau de concert visant jusqu'à un certain point à l'effet et pourtant intéressant par ses idées musicales, ses rythmes et ses modulations. La *Fantaisie* op. 159 a plus de valeur. Une courte introduction est suivie d'un allegretto d'allure tant soit peu hongroise ; viennent ensuite des variations très intéressantes sur le thème du lied *Sei mir gegrüsst*. A titre de curiosité, mentionnons la composition d'une sonate pour piano et « arpeggione » ou violoncelle-guitare, un instrument à six cordes construit par le facteur Stauffer.

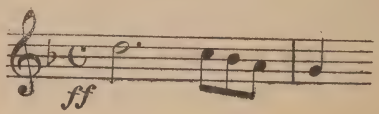
Les deux trios pour piano, violon et violoncelle datent à peu près de la même époque, fin 1826 et 1827. Le premier, en *si* bémol, est éminemment lyrique ; Schumann dit du premier allegro qu'il est « aimable, confiant, virginal », l'andante est rêveur, mais avec quelques passages passionnés, le final est construit sur des thèmes de caractère populaire. Le second trio, en *mi* bémol, a été écrit immédiatement après la *Winterreise* et a été joué en mars 1828 au concert que Schubert donna à cette époque. Schu-

mann le définit « viril, actif et dramatique » ; cette appréciation s'applique surtout au premier allegro. L'andante est une des compositions les plus parfaites de Schubert ; le scherzo est apparenté à celui du premier trio ; dans le final réapparaît l'esprit viennois.

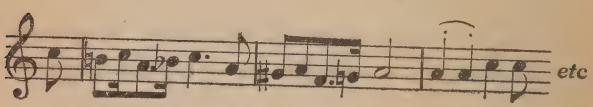
Les quatuors à cordes dont les premiers datent de 1812, les derniers de 1826 montrent distinctement l'évolution qui s'est produite chez l'auteur dans l'espace de quinze ans. Les séances de quatuor qui se donnaient régulièrement dans la maison paternelle déterminèrent le jeune Franz à cultiver avec ardeur ce genre de musique de chambre. C'est ainsi que l'année 1813 vit éclore quatre quatuors pour cordes ; on y remarque l'influence de Haydn et de Mozart. Les quatuors en *mi* bémol et *mi* majeur, op. 125, écrits en 1817, font déjà entrevoir le Schubert romantique. Cependant la véritable originalité du musicien ne se révèle que plus tard, pour la première fois peut-être dans le quatuor en *la* mineur, écrit pendant son second séjour à Zelesz. L' « allegro ma non troppo » avec sa belle cantilène, exposée par le premier violon, a quelque chose de rêveur et de doux, le charmant andante se rapproche de la forme du lied ; il a du reste pour thème un motif mélodique dont Schubert s'est déjà servi pour la musique d'un des entre-

actes de *Rosemonde*. Le délicieux menuet et le final, aux rythmes caractéristiques, dénotent l'influence de la musique hongroise.

L'année 1826 est celle des grands quatuors de Schubert. Le 29 janvier, quatre de ses amis jouèrent, d'après le manuscrit à peine terminé, pour la première fois le quatuor en *ré* mineur. Cette composition est surtout connue par son merveilleux andante avec variations sur le thème du Lied *La mort et la jeune fille*, mais le premier allegro déjà, âpre et énergique, est fort beau. L'opposition des deux thèmes principaux y est très heureuse; le premier



sombre et décidé, le second, au contraire :



aimable et caressant. Le scherzo aussi est très original; son rythme a si vivement frappé R. Wagner, que celui-ci en a tiré le thème du jeune Siegfried forgeant l'épée de combat; le final séduit par sa verve entraînante.

Quelques mois plus tard, Schubert accomplit un nouveau tour de force : dans l'espace de dix

jours il écrivit le quatuor en *sol* majeur, d'un art plus imposant encore que le précédent. Le premier thème de l'allegro a un caractère audacieux, presque provocant, tandis que le second est suppliant ; ses rythmes haletants donnent l'impression de quelqu'un qui est suffoqué par l'émotion ; les différents motifs semblent se combattre l'un l'autre, ils sont entraînés dans un tourbillon véhément, jusqu'à ce qu'à la réapparition de la phrase initiale un apaisement se produit. Dans *l'andante un poco moto*, le violoncelle fait entendre une suave cantilène ; bientôt, cependant, l'horizon s'assombrit, les différents instruments s'agitent, d'étranges modulations renforcent la note inquiète. Le début du scherzo est calme et aimable, mais bientôt le mouvement fiévreux reprend ; le Trio retient notre attention par le charmant dialogue entre le premier violon et le violoncelle. Une animation extraordinaire règne aussi dans le Rondo final.

Sur la même ligne que les quatuors, se place le quintette pour deux violons, alto et deux violoncelles. L'œuvre a été terminée en juin 1828, mais elle ne fut découverte que vingt-deux ans plus tard. On remarquera une certaine parenté entre cette composition et la symphonie en *ut*, qui fut écrite environ à la même époque. L'*allegro ma non troppo* se distingue non seule-

lement par ses thèmes, mais aussi par les développements de ceux-ci. Le deuxième thème est une de ces larges cantilènes propres à Schubert, se déroulant mystérieusement (pianissimo) ; les instruments semblent avoir peine à la quitter, une fois qu'ils l'ont attaquée. Des sonorités savoureuses, des oppositions de passages forts et doux donnent à ce morceau un caractère très particulier. L'*adagio* est une pure merveille. Le second violon expose une mélodie infiniment touchante, que soutiennent les instruments graves, tandis que le premier violon ne fait entendre que de courtes interjections ou timides exclamations. Un trille sur le *mi*, crescendo, dans tous les instruments : et à la douce cantilène en *mi* majeur succède une partie agitée et enfiévrée, en *fa* mineur. Le calme ne se rétablit que peu à peu, la mélodie du début reparaît et le morceau s'achève dans la paix et la sérénité. Le *scherzo* (*ut* majeur) qui suit est d'un mouvement vertigineux, c'est un tourbillon, une chasse ; et voilà qu'à ce morceau presque brutal, Schubert oppose, comme trio, un *andante sostenuto* de caractère grave, presque solennel, en *ré* bémol majeur. Le final (*allegretto*) est de nouveau plein de verve et d'entrain.

Quelques années auparavant Schubert avait écrit un autre quintette, pour piano, violon

alto, violoncelle et contrebasse. C'est jusqu'à un certain point encore une œuvre de jeunesse, mais elle nous charme par sa fraîcheur, par les aspects de vie champêtre qu'elle évoque. Cette composition a été dénommée *Quintette de la Truite* à cause des variations sur le thème du lied *Die Forelle*, qui suivent le charmant *scherzo*. Dans ce quintette l'*andante* est peut-être le morceau le plus captivant.

Il faut encore citer l'octuor en *fa* majeur pour deux violons, alto, violoncelle, contrebasse, clarinette, cor et basson. Il fut joué pour la première fois en 1824 chez le comte Ferdinand de Troyer, grand amateur de musique. Le comte exécuta lui-même la partie de clarinette, tandis que Schuppanzigh, le fervent admirateur de Beethoven, était au pupitre de premier violon. Le septuor de Beethoven semble bien avoir influencé l'œuvre de Schubert. Celle-ci est écrite en forme de « suite ». Après une courte introduction, adagio, le premier *allegro* se développe plein d'entrain et avec une sonorité charmante. Dans l'*andante* la parole est donnée d'abord à la clarinette, qui soupire une délicieuse mélodie, bientôt reprise par le premier violon, et ensuite par les autres instruments. Le *scherzo* a un caractère plus populaire, puis vient un *andante* avec variations, lesquels permettent à chacun

des instrumentistes de faire valoir son art. Le *menuet* est d'une allure simple, aimable. L'*allegro* final débute de nouveau par une introduction lente de caractère pathétique, bientôt suivie d'un morceau plein de vie et de gaieté.

Comme symphoniste Schubert nous est surtout connu par deux œuvres géniales, la symphonie en *ut* et « l'inachevée » (*si* mineur). Avec ces deux compositions il prend rang parmi les grands maîtres de la musique instrumentale. Par elles, il affirme, en outre, nettement ses affinités avec l'école qui, pendant plus d'une génération, va dominer la musique, l'école romantique.

Schubert n'a pas atteint d'un coup la maîtrise, qui se dénote dans les œuvres que nous venons de citer ; un long travail, une lente évolution l'a préparée. Avant et entre ces deux symphonies (dont l'une est de 1822, l'autre de l'année de la mort de Schubert) se placent un assez grand nombre de compositions du même genre, qui, si elles ne nous intéressent pas au même degré, méritent au moins d'être signalées. La première de ses symphonies a été composée par Schubert en 1813, alors qu'il était encore élève du Convict ; il semble qu'elle ait été exécutée pour la fête du directeur ; c'est un essai, bien fait, dans lequel on remarque déjà un sens assez développé de la

sonorité. L'année 1815, si riche en compositions de tout genre, voit éclore deux symphonies dont celle en *si* bémol est la plus intéressante. Au printemps de l'année suivante, l'infatigable auteur en termine une nouvelle, en *ut* mineur, qu'il a intitulée plus tard : *Symphonie tragique*. On peut y reconnaître l'influence de Beethoven. Une cinquième œuvre du même genre est terminée en automne. Celle-ci est plus simple et pourrait bien avoir été écrite pour le petit orchestre d'amateurs, dont le noyau s'était formé dans les séances de musique de chambre chez le père de Schubert, et qui s'était peu à peu développé par l'adjonction de nouveaux adeptes.

L'hiver 1817 à 1818 voit éclore la symphonie en *ut* majeur, puis il y a une pause assez longue ; de l'anuée 1821 il ne nous reste qu'une esquisse de symphonie, mais l'année suivante Schubert écrit celle en *si* mineur. Avant d'aborder cette dernière, mentionnons encore une symphonie qu'il composa à Gastein en 1825 et dont il offrit la partition à la *Société des Amis de la Musique* de Vienne ; cette composition a par malheur complètement disparu. Sa perte est d'autant plus regrettable, que placée entre la symphonie en *si* et celle en *ut* de 1828, cette œuvre nous aurait peut-être fait connaître le

génie de son auteur sous un aspect encore différent.

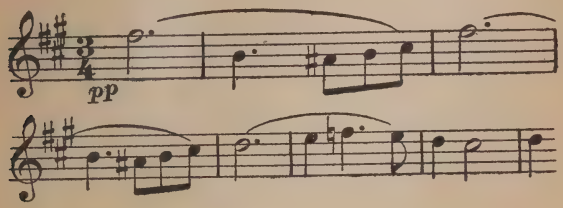
On sait, du reste, que les deux dernières symphonies, que nous possédons, ont aussi eu un destin singulier ; toutes les deux ont sommeillé dans des armoires pendant de longues années. Grâce à Schumann celle en *ut* fut rendue au public dès 1838, mais l'inachevée ne fut connue des musiciens qu'en 1865. Anselme Hüttenbrenner, l'un des amis de Schubert, conservait jalousement cette partition ; c'est chez lui que le chef d'orchestre Herbeck de Vienne la découvrit[1]. Il obtint la permission de la faire exécuter et c'est ainsi que les Viennois apprirent à connaître cette belle œuvre quarante-trois ans après son éclosion.

Cette composition pose un petit problème qui n'a pas encore été résolu. On s'est souvent demandé si Schubert s'était désintéressé de cette œuvre ou si des circonstances inconnues nous avaient privé de la suite, d'autant plus qu'il existe encore neuf mesures formant le début du *scherzo*. Depuis, on a fait remarquer que plusieurs sonates de Beethoven n'étaient composées que de deux parties et qu'il serait possible que Schubert eût adopté cette forme pour sa

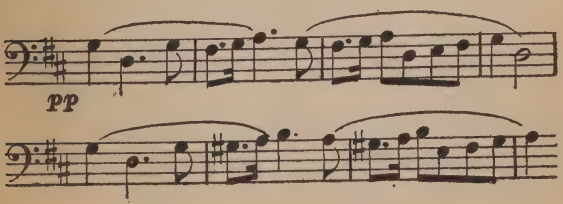
1. V. sur ce point : Ed. Hanslick *: Aus dem Concertsaal*, 2e édition. Vienne et Leipzig, 1897, p. 391 et ss.

symphonie. Quoi qu'il en soit nous sommes ici en face d'une œuvre d'une grande originalité et d'une grande beauté.

Dès le début le sentiment de la souffrance, de la tristesse s'impose à l'auditeur du thème principal :



exposé par la clarinette et le hautbois unisono, tandis que les violons font entendre une sorte de murmure, a un caractère de profonde dépression. La teinte funèbre persiste longtemps, jusqu'à ce que les bassons et les cors conduisent, par une charmante transition, au second thème, cette fois dévolu aux violoncelles :



mélodie tellement prenante, dans sa belle simplicité, que l'on ne peut presque plus s'en dégager. Des motifs de ce second thème alternant

avec ceux du premier ramenant peu à peu le caractère sombre.

L'*andante con moto* en *mi* majeur est d'une pureté et d'une suavité admirable. Dès le premier thème qui semble être la prière touchante d'un enfant, nous sommes délivrés de toute inquiétude et de toute peine.

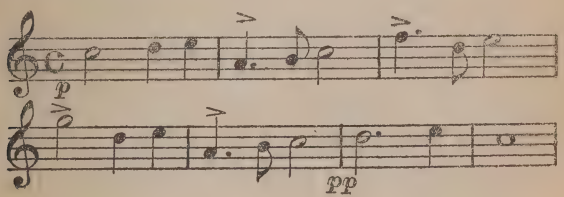
Une félicité céleste a remplacé les tristesses et les tourments de la première partie. On conçoit très bien que Schubert ait trouvé que l'œuvre ainsi construite exprimait complètement sa pensée et qu'il était inutile d'ajouter encore quelque chose. Quant à la sonorité de l'orchestre, elle est merveilleuse dans les deux parties.

La symphonie en *ut*, la dernière que Schubert ait écrite, est, à certains points de vue, très différente de celle que nous venons de citer. Elle aussi, du reste ne doit d'avoir été connue qu'à l'intervention d'un autre grand artiste. Schubert l'avait terminée en 1828 et l'avait offerte, comme celle de Gastein, à la Société des Amis de la Musique. Celle-ci trouva l'œuvre trop emphatique et trop difficile.

L'un des frères de Schubert, Ferdinand, conserva, heureusement, la partition. C'est chez lui que Schumann la trouva dix ans plus tard. Il écrivit un article enthousiaste sur cette œuvre,

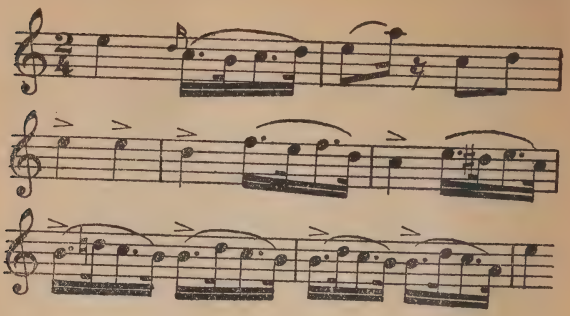
si bien que Mendelssohn la fit exécuter l'hiver suivant aux concerts du Gewandhaus à Leipzig.

Le mot de Schumann qui, commentant la partition, parle des « célestes longueurs » (*himmlische Längen*) a été souvent cité. Cette symphonie a, en effet, dans sa structure quelque chose de presque monstrueux. Mais, en outre, elle est d'une richesse et d'une beauté incomparable. Comme plusieurs autres compositions de Schubert celle-ci débute par une sorte d'introduction, *andante*. Les cors font entendre une phrase courte, mais précise :



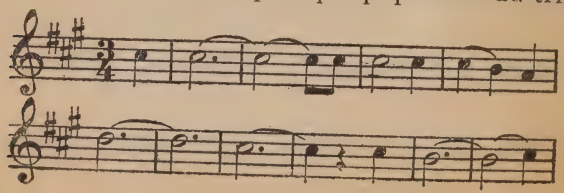
Les deux premières mesures forment le motif que le compositeur développe et qui conduit finalement à l'*allegro*, dont le thème fier et chevaleresque se déroule dans les instruments à cordes, tandis que les bois ont un motif en triolet. Un deuxième thème plus contemplatif est confié aux bois, la fin de ce premier morceau est une sorte de coda, dans laquelle le motif de l'introduction n'apparaît en pleine splendeur. Le thème de l'*andante con moto* en *la* mineur a un caractère

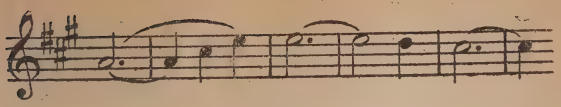
de marche ; il est présenté par le hautbois :



et se termine par une phrase consolante en majeur. Un thème apparenté à celui-là lui répond, puis nous passons à un nouvel ordre d'idées : des sons graves et empreints d'une mélancolie résignée se font entendre, les deux groupes de thèmes sont amenés une seconde fois pour s'évanouir peu à peu.

Le *scherzo* est beaucoup plus compliqué. Plus encore que dans l'*andante* le chœur des cordes et celui des instruments à vent sont opposés l'un à l'autre. Des rythmes mouvementés alternent avec une phrase souple et onduleuse. Au tourbillon du *scherzo* s'oppose la phrase simple et d'un accent presque populaire du trio :





Le *final* débute par un joyeux signal de fanfare, comme pour convoquer tout le monde à la joie. Un tourbillon de vie exubérante et énergique passe devant nous ; le deuxième thème est plus calme ; il a, avec ses répétitions accentuées de la même note, quelque chose d'imposant. C'est dans ce final que les répétitions sont les plus fréquentes et pourtant on sent que l'auteur a été pour ainsi dire poussé à redire la même chose.

Un des rêves de Schubert, caressé pendant de longues années, a été d'écrire un grand ouvrage dramatique.

Malgré des efforts très sérieux il n'a pas réussi à obtenir un succès durable, et de ses dix-huit compositions pour la scène aucune n'a même pu bénéficier de la gloire posthume du maître. Différentes circonstances fâcheuses ont certainement empêché la réussite de ces essais dramatiques, mais le principal obstacle était la nature même de Schubert, trop lyrique et manquant du coup d'œil nécessaire pour le théâtre.

Vers la fin de 1813, Schubert entreprit la composition d'un opéra féerique (*Zauberoper*)

de Kotzebue. Le genre du petit opéra-comique avait été régénéré et mis en honneur dans le Nord de l'Allemagne par Joh.-Adam Hiller. En Autriche, l'empereur Joseph II avait rêvé de créer un théâtre national allemand en opposition aux Italiens. Ignace Umlauf fut pendant plusieurs années directeur de la musique de cette institution et écrivit un certain nombre de petits opéras-comiques qui eurent presque tous un grand succès. Johann Schenk, excellent musicien, qui donna pendant quelque temps des conseils à Beethoven, et d'autres compositeurs continuèrent à travailler dans le même genre. N'oublions pas que l'*Enlèvement au Sérail* et la *Flûte enchantée* de Mozart rentrent dans la même catégorie. Mozart, il est vrai, a annobli le genre et lui a, surtout dans la *Flûte enchantée*, donné une grandeur qu'aucun des autres compositeurs n'a pu égaler. Le livret que Schubert mit en musique, *Des Teufels Lustschloss* (Le pavillon de plaisir du diable), n'avait aucune valeur. Cependant les vingt-trois morceaux que le jeune musicien écrivit provoquèrent des exclamations d'enthousiasme de la part de Salieri. Après ce premier essai, il s'attaqua à des œuvres de moindre envergure, mais les misérables textes ne lui donnant aucune satisfaction, il eut l'idée de mettre en musique une des petites pièces de

Gœthe : *Claudine de Villa-Bella*. Malheureusement pour nous, l'ouverture et la musique du premier acte ont été seules conservées. On prétend, que les gens chez qui logeait Anselme Hüttenbrenner, qui détenait la partition, employèrent le manuscrit du deuxième et du troisième acte pour allumer leur feu. Le fragment qui a échappé à la destruction dénote un réel progrès.

En 1820, Schubert eut enfin le plaisir de se voir joué. Il avait composé la musique pour une opérette intitulée *Die Zwillingsbrüder* (Les Jumeaux). Vogl, qui devait chanter le rôle principal, fit valoir son influence et la pièce fut donnée au théâtre du Kärntnertor le 14 juin. Le succès fut très vif, le premier soir, et la pièce eut six représentations. Cependant la critique fit ses réserves. Même Spaun écrivit qu'il y avait quelques jolis morceaux, mais que la musique ne répondait pas à ce qu'on attendait du grand talent de Schubert.

Ce premier petit succès en amena pourtant un autre. Le propriétaire du théâtre, comte Palffy, avait accordé au maître machiniste et au premier costumier une représentation à bénéfice. Ils choisirent une sorte de féerie intitulée *Die Zauberharfe* (La harpe miraculeuse) et s'adressèrent à Schubert pour la musique. La pièce fut fortement critiquée, mais la musique

de Schubert hautement louée. L'ouverture fut publiée quelques années plus tard sous le titre d'*Ouverture de Rosemonde*.

La même année encore Schubert esquissa un nouvel opéra, intitulé *Sakuntala*, dont le professeur Neumann avait écrit le livret. Pour des raisons qui nous sont inconues l'ouvrage fut abandonné.

Un séjour à Saint-Pölten et au château d'Ochsenburg devint l'occasion d'un nouvel essai dramatique.

Schober avait entrepris d'écrire un livret d'opéra intitulé *Alfonso und Estrella ;* dès qu'il avait terminé un acte Schubert le mettait immédiatement en musique. La partition contient trente-quatre numéros. Elle devait être présentée à l'impresario Barbaja. Malheureusement Schober était encore un débutant dans l'art dramatique et Schubert n'était pas l'homme à lui donner des conseils sous ce rapport. L'élément lyrique est ici, comme dans d'autres œuvres prédominant, au détriment d'une action, trop peu vive et mal conduite.

Un moment, les deux auteurs crurent cependant, pouvoir approcher du but. Karl Maria de Weber était arrivé à Vienne pour y diriger son *Freischütz*. Il s'intéressa à Schubert et lui fit entrevoir la possibilité d'exécuter son opéra en Allemagne.

Le *Freischütz* eut un immense succès, mais Weber ne resta que peu de temps à Vienne. Immédiatement après son départ, Rossini arriva avec une troupe italienne et les Viennois ne rêvèrent plus que musique rossinienne. Les auspices devinrent de plus en plus mauvais pour Schubert, d'autant plus qu'il ne sut pas, par la suite, conserver l'amitié de Weber.

En 1823, il fit un nouvel effort. Cette année-là vit éclore trois œuvres dramatiques : *Die Verschworenen* (Les conjurés), *Fierabras* et *Rosamunde*.

Le livret du premier de ces opéras est dû au poète Castelli, auteur passablement prolifique. Le sujet n'a pas une haute valeur, mais il est assez amusant. Des chevaliers sont partis pour la croisade ; leurs femmes ennuyées de leur longue absence, décident, pour les punir, de leur faire au retour un accueil glacial. Mais le plan a été éventé, et les chevaliers feignent de vouloir repartir immédiatement pour la Terre Sainte.

Un jeune écuyer, craignant de devoir de nouveau quitter sa belle, persuade alors aux dames de revêtir le casque et la cuirasse et d'accompagner leurs maris. Ceux-ci, touchés de tant de fidélité et d'abnégation, renoncent à leur voyage. Au fond, c'est une sorte d'adaptation ou de transposition de la *Lysistrata* d'Aristophane.

La musique de Schubert est très simple, aimable et souvent spirituelle. Le petit duo du début est mélodieux, la romance d'Hélène pleine de sentiment; mais ce sont surtout les chœurs et les ensembles, dans lesquels l'esprit de Schubert et un certain humour se font jour. L'orchestration contribue aussi avec succès à dépeindre les différentes situations.

La censure avait trouvé le titre : *Les Conjurés* trop dangereux; il fallut le remplacer par *La Guerre domestique* (*Der häusliche Krieg*). Schubert avait présenté son ouvrage à l'Opéra de la Cour, mais Castelli, qui pourtant collaborait à un grand nombre de journaux et d'almanachs et qui pouvait avoir une certaine influence, ne fit rien pour cette pièce. Après un an d'attente Schubert réclama sa partition ; elle lui fut rendue ; le paquet n'avait pas même été déficelé. Ce n'est qu'en 1861 que quelques théâtres se décidèrent à monter le gracieux petit opéra. A Paris, il fut joué sous ce titre : *La Croisade des dames.*

Mais Schubert cherchait à créer une œuvre plus considérable. Kupelwieser, le frère du peintre, alors secrétaire du théâtre impérial, fut chargé par Barbaja d'écrire le livret d'un opéra héroïque. Schubert accepta de le mettre en musique. Il se mit à la besogne vers la fin de mai

et y travailla tout l'été. L'opéra était intitulé : *Fierabras* et devait avoir un caractère romantique. Kupelwieser n'était pas un dramaturge très habile ; de plus il eut la maladresse de se brouiller avec la direction et de quitter son poste. Son opéra fut déclaré inacceptable ; Schubert avait travaillé en vain. Il y a pourtant des morceaux très remarquables dans sa partition, surtout dans le premier acte. On raconte que Moritz de Schwind, dans ses vieux jours, assista à la représentation des *Conjurés* à Munich, et qu'il s'écria : « Quelle richesse et quel talent pour l'art dramatique ! Avec un peu plus d'expérience, Schubert eût égalé Weber ». L'étude de la partition de *Fierabras* confirme le jugement de Schwind.

Une troisième fois dans la même année, Schubert devait être appelé à collaborer à une œuvre théâtrale. La poétesse Wilhelmine Chezy, dont le livret d'*Euryanthe* avait été si fatal à Weber, avait présenté au théâtre *An der Wien* une pièce intitulée : *Rosemonde, princesse de Chypre*, qui fut immédiatement acceptée.

Schubert fut chargé d'écrire une ouverture, une romance, quelques chœurs et la musique d'entr'acte et du ballet. En très peu de temps il termina sa tâche. La musique plut énormément, mais la pièce tomba.

L'ouverture qui fut jouée est celle que Schubert avait écrite pour l'opéra d'*Alfonso et Estrella*. La musique pour les trois entr'actes est charmante ; des mélodies chantantes et aimables, des sonorités d'orchestre riches lui ont depuis longtemps conquis de nombreux admirateurs. La belle romance *Der Vollmond strahlt* est universellement connue ; les chœurs des bergers et des chasseurs ont de la fraîcheur et de la vie, celui des esprits, pour voix d'hommes avec trois cors et trois trombones, frappe par sa sonorité particulière.

Schubert cependant ne perdait pas l'espoir d'arriver à composer un opéra de grande envergure. Son ami Bauernfeld lui proposa un sujet moyennageux : *Der Graf von Gleichen*, et en 1826 il remit le libretto au musicien.

Ils eurent d'abord quelques difficultés avec la censure, qui trouvait la situation scabreuse. Schubert se mit pourtant à l'ouvrage ; quelques jours avant sa mort il parlait encore de la possibilité d'achever cet opéra ; il n'arriva cependant qu'à esquisser quelques scènes. Son vœu le plus cher ne devait pas être réalisé.

L'HOMME ET L'ARTISTE

Lorsqu'on étudie la vie d'un homme de génie ou même seulement de talent on aime à se représenter son aspect extérieur, on cherche dans ses traits ou son attitude jusqu'à un certain point la confirmation de ce qu'on a cru trouver dans ses écrits ou ses compositions. De nos jours la photographie rend quelques services sous ce rapport; autrefois on en était réduit au pinceau et au crayon du peintre ou du dessinateur ou au ciseau du sculpteur, qui du reste réussissent souvent mieux à donner l'impression de la vie que l'ouvrage plus mécanique.

Schubert n'était pas un personnage suffisamment en vue, pour que des artistes de renom cherchassent à reproduire ses traits. Cependant il avait parmi ses amis intimes quelques peintres et c'est à eux que nous devons les rares portraits du jeune maître. Il ne faut pourtant pas oublier que la plupart d'entre eux étaient encore

très occupés de leur propre développement et avancement; Kupelwieser partit bientôt pour Rome, Schwind était de plusieurs années plus jeune que Schubert et au moment de sa mort il était à Munich. S'ils avaient vraiment compris la valeur de leur ami, peut-être auraient-ils cherché plus souvent à reproduire ses traits. Quelques dessins de Kupelwieser, Schober et Ender représentant Schubert adolescent semblent n'avoir attrapé la ressemblance qu'assez vaguement.

Le meilleur portrait est, au dire des amis de Schubert, l'aquarelle exécutée par Auguste Wilhelm Rieder en 1825. Le peintre fut amené presque fortuitement à faire ce portrait. Surpris par un orage il se réfugia, un jour, chez Schubert et, en attendant que la pluie passât, il esquissa les traits de son ami. L'œuvre de Rieder ayant eu tout de suite beaucoup de succès, Cappi et Diabelli la firent reproduire en gravure. L'artiste est vu de trois quarts; il semble poursuivre une idée; son bras droit est passé par dessus le dos de la chaise sur laquelle il est assis; sa main tient un livre entr'ouvert. Un petit dessin de Kupelwieser de l'année 1821, et une mine de plomb de Schwind datée de 1825 garantissent la ressemblance du portrait de Rieder. Celui de Kriehuber, exécuté de mé-

moire en 1846, a certainement été inspiré par la composition de Rieder.

Deux esquisses faites par Schwind dans sa vieillesse, nous montrent comment Schubert vivait dans son souvenir. Les tableaux faits par Schwind d'après des croquis et des réminiscences ont aussi une certaine valeur, notamment celui qui fut exécuté d'après un dessin et où nous voyons Schubert et Vogl assis devant un piano, l'un chantant, l'autre accompagnant. Enfin la petite caricature bien connue que fit Schober et qu'il intitula : *Michel Vogl et Franz Schubert marchant au combat et à la victoire* est également très significative. Le célèbre chanteur, enveloppé dans un grand manteau à pèlerine, marche la tête haute ; l'expression de sa figure décèle la haute opinion qu'il a de lui-même. Le petit Schubert le suit à une distance de trois pas ; comme Vogl il est coiffé d'un immense « haut de forme », qui le fait paraître encore plus petit. Sous son bras, il serre un cahier de musique tandis qu'un autre rouleau sort de sa poche. De derrière ses lunettes ses yeux semblent clignoter ; sa figure a une expression réjouie et étonnée en même temps.

D'après ces différents portraits et dessins, ainsi que d'après certaines descriptions, on

peut se faire une image assez exacte de l'aspect extérieur de Schubert. Il était d'une taille plutôt au-dessous de la moyenne, le corps un peu replet, le dos rond et les épaules un peu courbées, les bras charnus, les doigts courts et gros. Les joues étaient pleines, une fossette ornait le menton, les lèvres étaient un peu proéminentes, les cheveux noirs et touffus. Ce qui frappait surtout dans sa figure c'était ses yeux, qui brillaient souvent d'un éclat intense, surtout quand il était question de musique. Dès son enfance, il portait des lunettes ; souvent il ne les quittait même pas pour dormir.

Malgré sa pauvreté Schubert avait en général une tenue soignée ou au moins correcte. Le poète Hoffmann de Fallersleben étant de passage à Vienne, fut tout à fait déçu de trouver en Schubert un homme qui ne se distinguait presque pas des autres Viennois, qui portait du linge fin, un habit propre et un chapeau bien brossé. Mais Hoffmann fut encore plus désappointé de la manière dont Schubert, qu'il avait cherché pendant plusieurs jours et auquel il adressait quelques phrases aimables, reçut ses avances. Le musicien proféra quelques paroles d'un air gêné ; puis, prenant congé, quitta immédiatement le jardin dans lequel l'étranger pensait passer quelques heures avec lui. Schubert était

timide ; il se sentait mal à l'aise avec des personnes qu'il ne connaissait pas, il n'aimait pas les grandes sociétés, il se troublait quand on lui faisait des compliments ; quand il jouait dans un salon il se retirait, le morceau fini, dans une pièce voisine pour éviter les éloges. Cette timidité fut, sans contredit, l'une des causes qui empêchèrent Schubert d'obtenir une place avec traitement fixe aussi bien que de faire valoir ses œuvres auprès des éditeurs.

Très réservé avec les étrangers, Schubert s'abandonnait quand il était avec ses amis ou dans un cercle de musiciens qui le comprenaient. Alors son caractère simple, aimable, ouvert, sans fiel et sans rancune apparaissait en plein. Kathi Fröhlich disait de lui : « L'innocence et la paix de son cœur ne se peuvent décrire. »

Il ne pouvait vivre longtemps éloigné du groupe d'intimes qui faisait sa société habituelle. De Zelesz il écrit à ses amis : « Il m'est impossible de dire combien vos lettres m'ont fait plaisir. J'assistais tout juste à une vente de bœufs et de vaches lorsqu'on m'a apporté la volumineuse enveloppe. Je poussai un cri de joie en voyant le nom de Schober. Toujours riant et me laissant aller à une joie enfantine, je lus vos lettres dans une chambre voisine. Il me semblait que je tenais en main mes amis eux-

mêmes. » Et il ajoute à la fin : « Ma plus chère, ma plus précieuse récréation est de lire vos lettres dix fois. » Quelques années plus tard, il déplore amèrement le départ de Schober et celui de Kupelwieser, qui ont eu pour résultat de disloquer complètement leurs réunions jusqu'alors si aimables et si artistiques. Dans un mot à Schober du 21 septembre 1824 il dit mélancoliquement : « Si nous étions réunis, toi, Schwind, Kuppel[wieser] et moi je supporterais facilement tous les ennuis ; mais nous sommes séparés, chacun dans un autre coin, et c'est ce qui fait mon malheur. Je voudrais m'écrier avec Gœthe : « Ah ! qui nous ramènera une seule heure de cet heureux temps ! » En juillet 1825, il avait espéré rencontrer Spaun à Linz ; il dévoile son désappointement de l'avoir manqué dans ces lignes moitié sérieuses, moitié comiques : « Linz sans toi est comme un corps sans âme, un cavalier sans tête ou une soupe sans sel. Si Jägermeyr n'avait pas de si bonne bière et si je ne trouvais un vin passable au Schlossberg, il ne me resterait qu'à me pendre à un des arbres de la « Promenade » avec l'inscription suivante au-dessus de ma tête : Mort de douleur par suite du départ de l'âme de Linz ! Tu vois que je deviens même injuste envers les autres habitants, car je me trouve

très bien dans la maison de ta mère, en compagnie de ta sœur, d'Ottenwalt, de Max... »

D'autre part, Schubert était véritablement le point central autour duquel gravitaient tous ces jeunes talents. Non seulement il était l'âme des réunions artistiques intimes, des « Schubertiades », il était le lien qui unissait Schober, Schwind, Bauernfeld, Kupelwieser et d'autres. Spaun déclare : « Par lui et à cause de lui, nous étions tous frères et amis. »

Il faut avouer que le caractère des relations de Schubert avec ses amis et celui des réjouissances auxquelles ils s'adonnaient parfois ne laisse pas de friser tant soit peu la bohême. Bien souvent Schubert partagea le logis avec un de ses compagnons. Dans les commencements, il passait quelquefois la nuit dans la chambre de Spaun, quand la séance au café s'était démesurément prolongée. Plus tard, il habita pendant deux ans une mansarde avec le poète Mayrhofer. Cet état de choses ne le gênait nullement ; il était toujours de bonne humeur. En 1825, Bauernfeld écrivit à Schubert, lui proposant de quitter son logement et de venir habiter une chambre en commun avec lui-même et Schwind. Cette fois-ci, le musicien ne voulut pas entrer dans la combinaison ; il répondit que l'idée ne lui était pas désagréable, mais qu'il

connaissait par expérience ces plans d'étudiants et qu'il craignait de s'asseoir entre deux chaises. Cependant, le même Bauernfeld relate dans son *Journal*, en mars 1825 : « Dernièrement, Schwind et moi avons passé la nuit chez Schubert ; comme je n'avais pas emporté ma pipe, Schwind m'en fabriqua une avec l'étui à lunettes de Schubert. » Et en juillet 1826, il note : « Nous allâmes chez Schober à Währing et selon notre coutume nous passâmes la nuit tous ensemble. » Quand les nuits étaient belles, on flânait longtemps, on se raccompagnait réciproquement et finalement toute la bande s'installait dans la chambre de l'un des amis.

L'exiguité des ressources du musicien et de la plupart de ses amis, et surtout l'irrégularité de ses gains, expliquent jusqu'à un certain point la vie bohème de ces jeunes gens. Bien souvent il fallait se contenter d'un dîner plus que modeste, parfois aussi le bois pour se chauffer manquait ; mais que l'un d'eux eût eu la chance de gagner quelques florins (et c'était généralement Schubert) ou qu'une bonne occasion de festoyer se présentât, alors on se laissait aller au plaisir des jouissances matérielles. A un certain moment Bauernfeld note : « Nos soirées se passent à l'auberge et au café, souvent jusqu'à deux ou trois heures du matin. »

Schober est le plus enragé ; il est vrai « qu'il n'a rien à faire ». Cette vie irrégulière, alternant avec des périodes de grande gêne, et peut-être aussi quelques autres excès, contribuèrent certainement à user le corps de Schubert, déjà affaibli par un travail intense et absorbant.

Aucune grande passion amoureuse ne traversa la vie du musicien. Il eut une inclination très vive pour Thérèse Grob, et regretta longtemps de n'avoir pu se marier avec elle. Il semble aussi qu'il ait eu un sentiment tendre mais respectueux pour une des jeunes comtesses Esterhazy ; Bauernfeld l'appelle la muse bienfaisante de l'artiste. Mais, s'il faut en croire Anselme Hüttenbrenner, Schubert n'était guère galant auprès des dames et ne savait pas leur faire la cour. Il était, dit-il, un peu négligé de sa personne et sentait toujours le tabac.

Ses relations avec sa famille furent en somme toujours très cordiales. Il eut quelques démêlés avec son père, mais au fond il l'aimait beaucoup et le vénérait. Il garda toute sa vie un souvenir très tendre à sa mère, qu'il avait malheureusement perdue de bonne heure ; avec sa belle-mère il s'entendait très bien. De tous ses frères, c'est Ferdinand qu'il affectionnait le plus.

Son caractère était exempt de jalousie ; ja-

mais il ne montra d'envie ou de haine envers d'autres artistes qui lui étaient préférés et qui obtenaient de bonnes places, tandis qu'il restait dans l'ombre. Dès qu'une œuvre musicale lui paraissait digne d'éloges, il le disait ouvertement. Rossini était, aux environs de 1820, l'idole des Viennois. Quoique Schubert eût lui-même souffert de cet engouement, il rendait pleine justice au talent du maître italien. A propos de l'*Otello* il écrivait à Hüttenbrenner : « Cet opéra est bien meilleur, c'est-à-dire plus caractéristique que *Tancrède*. On ne peut dénier à Rossini un génie extraordinaire. L'instrumentation est quelquefois très originale, le chant aussi et à part les « galopades » italiennes ordinaires et quelques réminiscences de *Tancrède* on ne peut rien reprocher à cette musique. »

Les relations avec Weber avaient été au commencement très cordiales. Schubert admirait beaucoup le *Freischütz* et lorsque Weber vint à Vienne pour en diriger les représentations, les deux musiciens se virent souvent. Le Kapellmeister déjà célèbre semble s'être vivement intéressé au compositeur encore obscur. Mais l'*Euryanthe* ne satisfit pas Schubert et, toujours franc, il ne craignit pas de le dire ouvertement. Il en résulta une brouille, qui cependant ne dura point.

La grande admiration de Schubert fut Beethoven, qu'il plaçait au-dessus de tous. S'il n'a jamais approché personnellement le maître tant vénéré, il faut en chercher la raison dans la timidité exagérée du jeune artiste. Les œuvres de Mozart excitaient aussi son enthousiasme. Après l'audition d'un quintette de Mozart, il note dans son *Journal* (13 juin 1816) : « Ce jour restera toute ma vie comme un jour beau, clair et lumineux. Les sons enchanteurs de la musique de Mozart résonnent encore en moi, comme de loin. Grâce au jeu magistral de Schlesinger ils ont pénétré profondément dans mon cœur. Ces impressions que, ni le temps, ni les circonstances extérieures ne peuvent effacer, restent dans notre âme, exerçant une influence bienfaisante sur notre destinée. Elles nous montrent dans les jours sombres de la vie, un avenir clair, lumineux et beau, auquel tend, avec confiance, notre espérance. O Mozart, immortel Mozart, combien de ces impressions bienfaisantes d'une vie meilleure n'as-tu pas gravé dans nos âmes ! » Il écoutait, avec ravissement, les sœurs Fröhlich, chanter des morceaux de l'*Enlèvement au Sérail* ou de la *Flûte enchantée*.

En ce qui regarde ses propres compositions, il était excessivement modeste, d'une modestie allant parfois jusqu'à l'insouciance. Il permet-

tait à ses amis d'emporter de ses manuscrits et ne se rappelait ensuite plus à qui il les avait confiés. La facilité et la rapidité avec lesquelles il produisait expliquent en partie le peu d'importance qu'il semblait attribuer à certaines de ses compositions.

Il se mettait généralement à l'ouvrage à six ou sept heures du matin et travaillait avec acharnement jusque vers deux heures. Il lui arriva de composer et de terminer entièrement cinq ou six lieder en une matinée. Dans l'après-midi ou la soirée il jouait souvent ses compositions à ses amis, il improvisait pour eux des danses ou autres petites pièces faciles, il accompagnait Vogl ou les autres chanteurs, qui faisaient entendre ses lieder. Nous avons déjà mentionné plus haut la prédilection de Schubert pour le jeu à quatre mains. Parmi ses partenaires celui qui lui agréait le plus était Joseph de Gahy, qui semble avoir particulièrement bien compris l'originalité du jeune maître.

Gahy a déclaré plus tard que les heures qu'il avait passées ainsi avec le génial compositeur comptaient parmi les plus précieuses de sa vie. Schubert n'était pas un pianiste virtuose ; ses doigts courts et gros se fatiguaient assez vite. On connaît l'anecdote suivante rapportée par un de ses amis : le jeune maître voulut leur faire

entendre sa *Fantaisie* en *ut*; au milieu de la dernière partie il s'embrouilla et quittant brusquement le piano s'écria : « Que le diable s'escrime à jouer une pareille chose ! » Cependant il avait à Vienne la réputation d'être très bon pianiste ; son jeu était lié et expressif ; des contemporains affirmaient que sous ses doigts les touches se mettaient à chanter. Lui-même a déclaré qu'il ne pouvait supporter le jeu haché (*das vermaledeite Hacken*) de certains pianistes, qui ne satisfaisait ni l'oreille, ni l'âme. Lorsqu'il accompagnait ses lieder à Vogl, l'union intime qui s'établissait entre les deux artistes faisait l'admiration des auditeurs.

L'éducation musicale de Schubert a été, en ce qui concerne les études théoriques, moins soignée que celle de Mozart ou même que celle de Beethoven. Ses premiers maîtres, Holzer et Ruziczka, étaient stupéfaits de la facilité avec laquelle il apprenait et n'insistèrent pas sur une discipline sévère. Salieri l'initia surtout au chant italien. Sous bien des rapports Schubert était autodidacte. Vers la fin de sa vie il se décida à retravailler sérieusement le contrepoint avec Simon Sechter. Il avait l'esprit assez critique pour se rendre compte que la maîtrise absolue des formes sévères lui manquait, et quoique son génie l'eût déjà mené parfois aux plus hauts

sommets de l'art, il n'hésita pas à reprendre des exercices élémentaires. La rapidité avec laquelle il composait avait du reste quelque chose de presque surnaturel ; ses amis prétendaient qu'il écrivait dans une sorte de somnambulisme, et plus d'une fois ils furent frappés de l'état étrange dans lequel le travail l'avait mis.

Si Schubert n'a pas été un admirateur de la Nature aussi fervent que Beethoven, il n'en ressentait pas moins les beautés, les charmes d'un paysage riant ou le caractère imposant d'un site alpestre. L'impression que firent sur lui les montagnes et les lacs de la Haute-Autriche se reflète surtout dans quelques lettres écrites de Steyr à ses parents et à son frère Ferdinand, en 1825, lors d'un voyage avec Vogl. Mais, en outre, un grand nombre de ses Lieder sont un témoignage vivant de sa compréhension de la nature. L'émotion ressentie en face d'un beau coucher de soleil, le plaisir de suivre le cours d'un gai ruisseau dans une aimable vallée, le sentiment de morne tristesse qu'éveillent en nous certains paysages d'hiver sont rendus par lui avec une égale force d'expression.

Une source d'inspiration au moins aussi forte fut sa foi religieuse. La piété de Schubert était vive, sincère, mais confiante et, somme toute, exempte de tourments de l'âme. Elle s'est ma-

nifestée de plusieurs façons. Comme jeune élève du Convict il écrivit une ode pour célébrer le Tout-Puissant, dans le genre de celles de Klopstock. Quelques années plus tard la maladie lui suggéra les vers, dont nous avons déjà parlé, intitulés : *Ma prière*, poésie pleine de contrition et dictée par le plus pur amour de la divinité. Ses messes sont, en général, l'expression des sentiments d'une âme pieuse, confiante et candide. Dans un grand nombre de ses compositions vocales il trouve des accents jusque-là presque inconnus pour magnifier la grandeur et la bonté du Créateur. L'enthousiasme religieux de Klopstock a reçu rarement une interprétation musicale aussi parfaite que dans certains lieder de Schubert, mais celui-ci saura rendre avec une égale intensité d'expression la prière naïve d'un cœur angoissé. A propos de l'*Hymne à la Vierge*, d'après Walter Scott, il écrit de Steyr à ses parents : « On a été étonné de ma piété ; l'*Hymne à la Vierge* émeut, à ce qu'il paraît, tous les cœurs et les dispose à la dévotion. Cela vient, je pense, de ce que je ne me force jamais à la piété et que je n'écris des prières et des hymnes que quand je suis réellement inspiré ; mais alors c'est un sentiment de piété vrai et sincère ».

Vérité, simplicité et naturel, ce sont les qualités que nous retrouvons dans toutes les com-

positions de Schubert. Certes, la sincérité constitue le fond de l'œuvre de tout véritable artiste. Mais chez Schubert il y a peut-être encore plus de naturel que chez beaucoup d'autres maîtres, il y a aussi plus d'abandon. Et ici on pourra certainement constater, jusqu'à un certain point l'influence du milieu. On a prétendu que la muse de Schubert parlait dialecte[1] ; cette assertion est exagérée, mais elle contient quelque chose de vrai. Le langage musical de Schubert n'a pas seulement un fond populaire, dans la bonne acception du mot, il est essentiellement viennois. Ses compositions reflètent les qualités prédominantes du milieu dans lequel il vit : gaieté, amabilité, insouciance. Les joyeux rythmes de danse flottent continuellement dans l'air, le bon vin fait éclore des mélodies aimables et chantantes. Les idées musicales surgissent en foule, se croisent, s'entrechoquent ; le musicien les fixe au passage sans s'inquiéter de les examiner minutieusement ou de les creuser profondément. Quand Schubert a trouvé une phrase bien sonore et bien prenante, il la savoure, il s'y complaît, il ne la quitte presque qu'à regret, il la répète et la reprend avec une *Behaglichkeit* toute viennoise.

1. Dahms, *Schubert*, p. 381.

C'est peut-être dans ce côté populaire et jusqu'à un certain point local de l'œuvre de Schubert qu'on peut trouver l'explication à la difficulté que beaucoup de ses compositions ont rencontrée à s'acclimater en France. Le romantisme bien plus affiné de Schumann a vite conquis les esprits cultivés français, tandis que celui de Schubert, plus simple et plus autochtone, leur est resté plus étranger.

La simplicité et le naturel constituent également l'une des différences essentielles entre Schubert et ses successeurs dans le domaine du Lied. Prenons par exemple les poésies de Gœthe qui ont été mises en musique. On peut dire que sur les quatre-vingt et quelques compositions de Schubert la moitié est adéquate à la poésie si simple et pourtant si profonde du maître de Weimar. Schumann, plus fin lettré que Schubert, a peut-être réussi à mettre davantage en valeur certaines nuances, mais en somme il reste au-dessous de son devancier. Robert Franz n'entre presque pas en ligne de compte, Mendelssohn a écrit quelques lieder aimables et mélodieux surtout sur des textes du West-Oestlicher Divan ; de Liszt on pourrait citer *Über allen Gipfeln ist Ruh*, Brahms a presque complètement laissé de côté la poésie lyrique de Gœthe. Reste Hugo Wolf, qui a mis

en musique une cinquantaine de textes du grand poète. Wolf s'est, à une certaine époque, plongé de parti pris, avec une volonté tenace, dans les poésies de Gœthe, comme il l'avait fait pour d'autres poètes, Möricke, Eichendorf. Ici déjà, il y a une différence entre sa manière de travailler et celle de Schubert. Ce dernier se laisse, à un moment donné, entraîner par le poète, puis il le quitte, ensuite il y revient, reprenant trois, quatre, cinq fois des textes qui le séduisent particulièrement. Cependant, malgré un travail intense et les ressources d'un art déjà beaucoup plus avancé, Wolf n'arrive pas au même résultat que Schubert. A part quelques très beaux lieder d'un caractère contemplatif, jovial ou dramatique, ses compositions nous laissent indifférents ou nous rebutent même. Si nous faisons l'expérience avec d'autres poètes nous arriverons à des résultats presque semblables. La *Dichterliebe* de Schumann, composée sur des textes de Heine, est une œuvre de toute beauté, mais les compositions que Schubert a écrites sur six poésies de Heine ont pour la plupart une force d'expression qui les place au moins au même rang que l'œuvre de Schumann. Brahms a réussi à donner aux textes de quelques poètes plus anciens, Hölty, Voss, une vie nouvelle grâce à ses mélodies si captivantes ; mais

Schubert a sauvé de l'oubli plus d'un poète de la fin du XVIII^e^ siècle et du commencement du XIX^e^ siècle.

Il est toujours jusqu'à un certain point oiseux d'opposer l'un à l'autre quelques grands maîtres. Chacun a son caractère particulier et son originalité, qui lui assurent sa place dans le grand développement de l'art musical.

Cependant on peut dire, sans amoindrir le mérite des autres, que dans le domaine du lied c'est Schubert qui est la nature la plus riche. Il a abordé tous les genres du lied, il a sur sa palette une variété infinie de tons, il sait éveiller en son auditeur les sensations les plus diverses et enfin, si l'on considère l'ensemble de son œuvre lyrique, il demande à son interprète une maîtrise absolue de son organe et une connaissance approfondie de l'art du chant. Quant à la tâche de l'accompagnateur, si elle est quelquefois très simple, elle atteint dans certains lieder une importance, qui est égale à celle d'autres œuvres d'apparence beaucoup plus compliquées.

Bon nombre d'amateurs sont enclins à considérer Schubert comme le représentant d'un art qui a eu son moment de gloire, curieux, intéressant, mais dépassé, son œuvre comme une étape lumineuse entre le classicisme et l'avène-

ment du romantisme ; somme toute, ce musicien, comme une personnalité appartenant à l'histoire.

Si nous essayons pourtant de nous replonger complètement dans son œuvre, nous découvrirons, que, quelques parties mises à part, elle est bien vivante et presque actuelle par certains côtés; nous verrons qu'il y a dans cette œuvre, relativement immense, des beautés en grand nombre qui sont encore insoupçonnées, nous constaterons que certains effets surprenants de la musique soi-disant moderne se trouvent déjà, au moins en germe, chez Schubert, nous pourrons quelquefois prendre chez le petit instituteur viennois une leçon de modestie. Mais surtout, si nous avons l'art de comprendre les meilleures de ces compositions, nous nous retremperons dans un bain de jeunesse, de foi ardente et de confiance dans la vie, qui nous rajeunira et nous fortifiera nous-mêmes.

BIBLIOGRAPHIE

Franz Schuberts Werke. Kritische Gesammtausgabe in 21 Serien (édition critique). Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1888-1897.

G. Nottebohm. *Thematisches Verzeichniss der im Druck erschienenen Werke von Franz Schubert*, Wien 1874.

Une liste des œuvres de Schubert se trouve en outre dans le *Dictionary of music and musicians* de Grove, t. III, et dans le *Bibliographisches Lexicon* de Wurzbach, vol. xxxii, Wien, 1876, un catalogue chronologique des Lieder dans :

H. de Curzon. *Les Lieder de Franz Schubert*, Paris, Fischbacher, 1899 ;

Un catalogue thématique également dans l'ouvrage d'O. E. Deutsch. *Fr. Schubert, die Dokumente seines Lebens und Schaffens*, 1913 et ss.

Margarethe Ansion et Irène Schlaffenberg. *Das Wiener Lied von 1778-1791*, dans *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, XXVII, Jahrgang, 2. Wien, 1920.

Mme Audley. *Franz Schubert, sa vie et ses œuvres*, Paris, Perrin et Cie.

Barbedette. *Schubert, sa vie, ses œuvres, son temps*, Paris, Heugel et Cie.

Moritz Bauer. *Die Lieder Franz Schuberts*, I. Band. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1915.

— *Franz Schubert*, dans *Jahrbuch des deutschen Hochstiftes*, Frankfurt A. M. 1909.

Bauernfeld. *Gesammelte Schriften*, vol. XII. Wien, 1873.

L.-A. Bourgault-Ducoudray. *Schubert*. Collection : *Les musiciens célèbres*, Paris, H. Laurens.

J. Combarieu. *Histoire de la musique*, vol. II, Paris, A Colin, 1913.

H. de Curzon. *Les Lieder de Fr. Schubert*, Paris, Fischlacher, 1899.

— *Bibliographie de Fr. Schubert*, Paris, 1900.

Walter Dahms. *Schubert*, Berlin, Schuster und Loeffler, 1912.

O. E. Deutsch. *Franz Schubert, die Dokumente seines Lebens und Schaffens*. 4 vol. Leipzig u. München, 1912 et ss.

M. Friedländer. *Beiträge zu einer Biographie Schuberts*, Berlin, 1887.

— *Gedichte von Gœthe in Compositionen seiner Zeitgenossen*, dans *Schriften der Gœthe Gesellschaft*, XI, Weimar, 1896.

— *Das deutsche Lied im 18 Jahrhundert*, Stuttgart und Berlin, 1902.

Mme M. Gallet. *Schubert et le lied*, Paris, Perrin et Cie, 1907.

Sir George Grove. *Schubert*, dans *A Dictionary of Music and musicians*, III.

O. Gumprecht. *Musikalische Charakterbilder*, dans la Revue *Unsere Zeit*, 1869.

R. Heuberger. *Fr. Schubert*, dans la collection *Berühmte Musiker*, Berlin, 1902

A. Jullien. *Gœthe et la musique*. Paris, Fischbacher, 1880.

W. Kahl. *Das lyrische Klavierstück Schuberts und seiner Vorgänger seit 1810*, dans *Archiv für Musikwissenschaft*, III, Heft 1, u. 2, 1921.

H. Kreissle von Hellborn. *Fr. Schubert*. Wien, 1865.

H. Kretzschmar. *Geschichte des neuen deutschen Liedes* I, Leipzig, 1911.

A. Landshoff. *J. R. Zumsteeg*, Leipzig, 1902.

Mayerhofer. *Erinnerungen an Fr. Schubert*, dans *Neues Archiv für Geschichte, Literatur und Kunst*, Wien, 1829.

C. Mauclair. *La religion de la musique*. Paris, Fischbacher, 1921.

A. Niggli. *Fr. Schubert*, dans la *Sammlung musikalischer Vorträge* de Waldersee, 1880.

— *Fr. Schubert*. Edit. Reclam.

W. Pauli. *J. Fr. Reichardt*, Berlin, 1903.

Irene Pollak-Schlaffenberg. *Die Wiener Liedmusik von 1778 bis 1789*, dans *Studien zur Musikwissenschaft*, Wien, 1918.

H. von der Pfordten. *Fr. Schubert und das deutsche Lied*, Leipzig, 1916.

P. H. Raymond Duval. *La musique en Allemagne : le Romantisme*, 1815 à 1837. Dans *Encyclopédie de la musique*, Ire partie, 1913.

H. Riemann. *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 3. Leipzig, 1913.

— *Geschichte der Musik seit Beethoven*, Berlin, 1901.

A. Reissmann. *Fr. Schubert, sein Leben und seine Werke*, Berlin, 1873.

A. Sandberger. *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte*. München, 1921. p. 288-299.

Ferdinand Schubert. *Aus Schuberts Leben*, dans *Neue Zeitschrift f. Musik*, Leipzig, 1839.

R. Schumann. *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*. Leipzig, 1854.

Ph. Spitta. *Die Ballade*, dans *Musikgeschichtliche Aufsätze*, Berlin, 1894.

O. Wissig. *Schuberts Messen*, Leipzig, 1909.

v. Wurzbach, article *Schubert* dans *Biographisches Lexicon des Kaisertums Oesterreich*, 1876.

On trouvera aussi dans la Revue *die Musik*, Berlin, Schuster et Lœffler, t. VI, XI, XIV des articles sur certaines œuvres de Schubert par von Perger, Wetzel, Scheibler, Decsey, Deutsch, Kretzer, Volker.

Dans la *Zeitschrift für Musikwissenschaft* (années 1921 et 1922) v. les articles de Deutsch et de Schweisheimer sur la maladie de Schubert.

CATALOGUE

DES

ŒUVRES DE SCHUBERT

MUSIQUE D'ORCHESTRE

a. Symphonies

1. En *ré majeur*, composée en 1813. — 2. en *si bémol majeur*, terminée en mars 1815. — 3. en *ré majeur*, composée en 1815. — 4. en *ut mineur* (« symphonie tragique »), terminée en août 1816. — 5. en *si bémol majeur*, écrite en 1816. — 6. en *ut majeur*, terminée en février 1818. — 7. en *si mineur* (dite « symphonie inachevée »), composée en 1822. — 8. en *ut majeur* (« symphonie de Gastein », disparue), composée en 1825. — 9. en *ut majeur*, composée en 1828.

b. Autres compositions pour orchestre

Cinq menuets avec six trios, composés en 1813 ; cinq danses allemandes avec coda, composées en 1813 ; sept trios composés en 1813. — Ouvertures : en *ré majeur* 1812 ; en *si bémol majeur*, 1816 ; en *ré majeur*, 1817 ; en *ré majeur* (dans le style italien), 1817 ; en *ut majeur* (dans le style italien), 1817 ; en *mi mineur*, 1819. — Konzertstück pour violon et petit orchestre, 1816.

MUSIQUE DE CHAMBRE

Adagio et Rondo-concert pour piano, avec accompagnement de violon, alto et violoncelle, 1814. — Trio en *si bémol majeur*, pour piano, violon et violoncelle, op. 99, composé en 1826. — Trio en *mi bémol majeur* pour piano, violon et violoncelle, op. 100, composé en 1827. — Quintette en *la majeur*, pour piano, violon, alto, violoncelle et contrebasse

(« Quintette de la truite »), op. 114, composé en 1819. — Nocturne en *mi bémol majeur*, pour piano, violon et violoncelle, op. 148 (non daté). — Trio à cordes en *si bémol majeur*, 1816. — Quatuors à cordes : 1. en *si bémol majeur*, 1812. — 2. en *ut majeur*, 1812. — 3. en *si bémol majeur*, 1812. — 4. en *ut majeur*, 1813. — 5. en *si bémol majeur*, 1813. — 6. en *ré majeur*, 1813. — 7. en *ré majeur*, 1814. — 8. en *si bémol majeur*, op. 168, 1814. — 9. en *sol mineur*, 1815. — 10. en *mi bémol majeur*, op. 125, 1817 (?). — 11. en *mi majeur*, op. 125, 1817 (?). — 12. en *ut mineur* (inachevé), 1820. — 13. en *la mineur*, op. 29, 1824. — 14. en *ré mineur* (avec variations sur « la Mort et la Jeune Fille »), 1826. — 15. en *sol majeur*, op. 161, 1826. — Quintette pour cordes, *ut majeur*, *op.* 163, 1826. — Menuet et Finale d'un octuor pour instruments à vents, 1813. — Octuor en *fa majeur* pour instruments à vent, op. 166, 1824. — Musique funèbre pour neuf instruments à vent, 1813.

MUSIQUE DE PIANO

a. Piano a deux mains

Adagio en *sol majeur*, 1815. — Adagio en *mi majeur*, 1818. — Adagio et Rondo, op. 145. — Allegretto en *ut majeur*. — Allegretto en *ut mineur*, 1827. — Feuille d'album, 1825. — Impromptus, op. 90. — Impromptus, op. 142, 1827. — Moments musicaux, op. 94. — Trois morceaux pour piano, 1828. — Deux Scherzi, 1817. — Sonates : 1. en *mi majeur*, 1815. — 2. en *ut majeur*, 1815. — 3. en *la bémol majeur*, 1817. — 4. en *mi mineur*, 1817. — 5. en *si majeur*, op. 147, 1817. — 6. en *la mineur*, op. 164, 1817. — 7. en *mi bémol majeur*, op. 122, 1817. — 8. en *la mineur*, op. 143, 1823. — 9. en *la mineur*, op. 42, 1825. — 10. en *la majeur*, op. 120, 1825. — 11. en *ré majeur*, op. 53, 1825. — 12. en *sol majeur*, op. 78, 1826. — 13. en *ut mineur*, 1828. — 14. en *la majeur*, 1828. — 15. en *si bémol majeur*, 1828. — 16. en *mi majeur* (sans date). — Sonates inachevées : en *fa dièze mineur*, 1817. — en *ré bémol majeur*. — en *ut majeur*, 1818. — en *fa mineur*, 1818. — en *ut dièze mineur*, 1819. — en *ut majeur*, 1825. — Dix variations en *fa majeur*, 1815. — Variations sur un thème d'A. Hüttenbrenner, 1817. — Variations sur une valse de Diabelli. — *Wanderer Phantasie*, 1822.

b. Compositions a quatre mains

Allegro caractéristique en *la mineur* (*Lebensstürme*), op. 144, 1828. — Andantino varié et Rondo brillant, op. 84, 1827. — Divertissement à la hongroise, op. 54, 1824. — Divertissement en forme d'une marche brillante et raisonnée, op. 63, 1826. — Fantaisie, 1810. — Fantaisie, 1811. — Fantaisie, 1813. — Fantaisie en *fa mineur*, op. 103, 1828. — Fugue en *mi mineur*, 1828. — Trois marches héroïques, op. 27, 1824. — Six marches, op. 40, 1825. — Deux marches caractéristiques, op. 121. — Marche héroïque, op. 66, 1825. — Marche avec trio en *sol majeur*, 1827. — Trois marches militaires, op. 51, 1826. — Marche funèbre, op. 55, 1825. — Ouverture en *sol mineur*, 1819. — Ouverture en *fa majeur*, op. 34, 1819. — Six Polonaises, op. 61, 1826. — Quatre Polonaises, op. 75, 1827. — Rondo en *la majeur*, op. 107, 1828. — Sonate en *si bémol majeur*, op. 30, 1824. — Sonate en *ut majeur* (Grand Duo), op. 140, 1824. — Huit Variations sur une Romance française, op. 10, 1818. — Variations sur un thème original en *la bémol majeur*, op. 35, 1824. — Variations en *ut majeur* sur un thème de l'opéra *Marie*, de Hérold, op. 82, 1827.

c. Musique de danse pour piano

Douze danses allemandes, 1817. — Danses allemandes d'Atzenbrugg, 1821. — Danses allemandes, 1823. — Ecossaises, 1814 et 1815. — Trois Ecossaises, 1817. — Ecossaises, 1820. — Onze Ecossaises, 1823. — Galops et Ecossaises, op. 49, 1825. — Galops de Gratz, 1827. — Huit Ländler, 1816. — Ländler, 1823. — Dix-sept Ländler, 1824. — Deux Menuets, 1817. — Trio d'un Menuet, 1818. — Premières Valses, op. 9, 1816 et années suivantes. — Valses, Ländler et Ecossaises, op. 18. — Valses sentimentales, op. 50, 1825. — Valses « Hommage aux belles Viennoises », op. 67. — Valses nobles, op. 77. — Valses d'amour modernes (« Moderne Liebeswalzer »), recueil de compositions de divers auteurs, 1826.

COMPOSITIONS POUR PIANO ET VIOLON

Fantaisie, op. 159, 1827. — Rondo en *si mineur*, op. 70, 1826. — Sonates : en *ré majeur*, op. 137, 1816 ; — en *la mineur*, op. 137, 1816 ; — en *sol mineur*, *op*, 137, 1816 ; — en *la*

majeur, op. 162, 1817. — Sonate pour piano et arpeggione (violoncelle-guitare), 1824.

ŒUVRES DRAMATIQUES

Des Teufels Lustschloss, texte de Kotzebue, 1813-14. — *Der vierjährige Posten*, texte de Th. Körner, 1815. — *Fernando*, livret d'Alb. Stadler, 1815. — *Claudine von Villa Bella*, texte de Gœthe, 1815. — *Die Freunde von Salamanka*, livret de Mayrhofer, 1815. — *Die Bürgschaft*, auteur du livret inconnu, 1816. — *Die Zwillingsbrüder*, livret de Hoffmann, 1818-19. — *Die Zauberharfe*, livret de Hoffmann, 1819. — *Adrast* (fragment), livret de Mayrhofer, 1819 (?). — *Sakuntala* (inachevé), livret de Neumann, 1820. — *Alfonso und Estrella*, livret de Schober, 1821-1822. — Deux airs pour l'opéra-comique d'Hérold, *La clochette magique*, 1821. — *Die Verschworenen* (ou *Der häusliche Krieg*), livret de Castelli, 1823. — *Fierabras*, livret de D. Kupelwieser, 1823. — Musique pour *Rosamunde von Cypern*, de Helmine von Chézy, 1823. — *Der Graf von Gleichen*, livret de Bauernfeld, 1826-28. — *Der Spiegelritter* (fragment), livret de Kotzebue, sans date. — *Die Minnesänger* (fragment), livret de Kotzebue, sans date. — *Die Salzbergwerke* (fragment), livret de J. v. Maylath, sans date.

MUSIQUE D'ÉGLISE

Antiennes, op. 113, 1820. — Duo pour soprano et ténor : « Auguste jam cœlestium », 1816. — Graduel « Benedictus es, Domine », op. 150, 1815. — Kyrie en *ré mineur*, 1912 ; Kyrie en *ré mineur*, 1813 ; Kyrie en *fa majeur*, 1813. — Magnificat, 1816. — Messe en *fa majeur*, 1814 ; messe en *sol majeur*, 1815 ; messe en *si bémol majeur*, 1815 ; messe en *ut majeur*, 1816. — Missa solemnis en *la bémol majeur*, 1819-22. — Messe en *mi bémol majeur*, 1828. — Messe allemande, 1827. — Offertoire en *ut majeur*, op. 46, 1816 ; Offertoire en *fa majeur*, op. 47, 1815 ; Offertoire en *la majeur*, op. 153, 1823 ; Offertoire pour tenor, chœur et orchestre, 1828. — Salve Regina en *si bémol majeur*, 1814 ; Salve Regina en *fa majeur*, 1816 ; Salve Regina en *ut majeur*, pour quatre voix d'hommes, 1824. — Hymne an die heilige Mutter Gottes (Salve Regina), 1816. — Stabat mater, 1815 ; Stabat mater allemand, de Klopstock, 1916. — Tan-

tum ergo en *ut majeur*, op. 45 ; Tantum ergo en *ut majeur*, 1816 ; Tantum ergo, 1821 ; Tantum ergo en *ut majeur*, 1822 ; Tantum en *ré majeur*, 1822 ; Tantum ergo, 1828.

COMPOSITIONS POUR CHŒUR MIXTE ET CHŒUR DE FEMMES

Hymne an den Unendlichen (texte de Schiller), chœur à quatre voix mixtes, avec accompagnement de piano, op. 112, 1815. — Cantate *Erhabener, verehrter Freund*, 1815. — *An die Sonne* (texte d'Uz), 1816. — Chœur des Anges de *Faust*, 1816. — Cantate en l'honneur de J. Spondeus, 1816. — *Lebenslust*, 1818. — *Le Psaume* 23, pour quatre voix de femmes, op. 132, 1820. — *Lazarus oder die Feier der Auferstehung* (fragment), 1820. — *Zum Geburtstag des Kaisers*, 1822. — *Des Tages Weihe*, op. 146, 1822. — *Gott in der Natur* (texte de Gleim, op. 133, 1822. — *Gebet* (texte de F. de la Motte-Fouqué), op. 139, 1824. — *Coronach*, chant funèbre (texte de W. Scott), 1825. — *Der Tanz* (texte de Schnitzer), 1825. — *Schlachtlied* (texte de Klopstock) pour chœur à huit voix, 1827. — *Ständchen* (texte de Grillparzer) pour solo d'alto et chœur de femmes, op. 136, 1827. — Cantate pour Irène Kiessewtter, 1827. — Cantate : *Glaube, Hoffnung und Liebe*, 1828. — *Le Psaume* 92, 1828. — *Mirjams Siegesgesang* (texte de Grillparzer), pour solo de soprano et chœur, 1820.

COMPOSITIONS POUR CHŒURS D'HOMMES

Deux *Trinklieder* (texte de Herder), 1813. — Cantate : *Wer ist gross?* 1814. — *Trinklied*, 1815. — *Bergknappenlied*, 1815. — *Naturgenuss* (texte de Matthisson), 1816. — *Der Geistertanz* (texte de Matthisson) 1816. — *Gesang der Geister über den Wassern* (texte de Gœthe), a capella, 1817. — *Lied im Freien* (texte von Salis), 1817. — *Das Dörfchen* (texte de Bürger), op. 11, n° 1, 1817. — *Sehnsucht* (texte de Gœthe), quintette, 1819. — *Ruhe, schönstes Glück der Erde*, 1819. — *Die Nachtigall* (texte d'Unger), op. 11, n° 2, 1821. — *Gesang der Geister* (texte de Gœthe), avec accompagnement d'altos, violons et violoncelles, op. 167, 1821. — *Geist der Liebe* (texte de Matthisson), op. 11, n° 3, 1822. — *Frühlingslied* (texte de Schuber), op. 16, n° 1 ; — *Naturgenuss* (texte de Matthisson), op. 17, n° 1. — *Jünglings wonne* (texte de Matthisson), op. 17, n° 1. — *Liebe* (texte de Matthisson), op. 17, n° 2. — *Zum Rundtanz*

(texte de Matthisson) op, 17 nº 3. — *Die Nacht* (texte de Matthisson), op. 17, nº 4 ; publiés en 1823. — *Der Gondelfahrer* (texte de Mayrhofer), op. 28, 1824. — *Bootgesang* (texte de W. Scott), op. 52, nº 3, 1825. — *Trinklied : Edit Nonna...* (texte de W. Scott), op. 154, 1825. — *Grab und Mond* (texte de Seidl), 1826. — *Mondenschein* (texte de Schober), op. 102, 1826. — *Nachthelle* (texte de Seidl), op. 134, 1826. — *Schlachtlied* (texte de Klopstock) : huit voix, op. 151, 1827. — *Ständchen* (texte de Grillparzer), mezzo-sopr. et quatre voix d'hommes, op. 135, 1827. — *Nachtgesang im Wald* (texte de J.-G. Seidl), avec accompagnement de quatre cors, op. 129. 1827.— *Frühlingslied*, (texte de Pollak), 1827. — *Zur guten Nacht* (texte de Rochlitz) op. 81, nº 3, publié en 1827. — *Hymne* (texte de Schmiedel) pour soli, chœur et instruments à vent, op. 154, 1828. — *Wehmut* (texte de A. Hüttenbrenner), op. 54, nº 1. — *Ewige Liebe* (texte de E. Schulze), op. 64, nº 2. — *Flucht* (texte de C. Lappe), op. 64, nº 3 ; publiés en 1828. — *Nachtmusik*, op. 156. — *Der Entferten.* — *Im Gegenwärtigen Vergangenes* (texte de Gœthe), solo et chœur. — *Lob der Einsamkeit* (texte de Salis). — *Wein und Liebe* (texte de Haug).

DUOS ET TRIOS VOCAUX

Klage um Aly Bey. à trois voix, 1815. — *Das Leben*, à trois voix, 1815. — *Mailieder* (texte de Hölty), duos, aussi pour deux cors de chasse, 1815. — *Der Morgenstern*, 1815, — *Jägerlied*, 1815. — *Lützows wilde Jagd* (texte de Körner), 1815 — *Bardengesang* (Ossian) à trois voix, 1815. — *Mailied.* (Hölty), à trois voix, 1815. — *Punschlied* (texte de Schiller), à trois voix, 1815. — *Canon a tre* (pour Salieri), 1816. — *Trinklied im Mai* (texte de Hölty), 1816. — *Der Frühlingsmorgen*, op. 158, 1818. — *Die Advokaten*, trio comique, 1822. — *Der Hochzeitsbraten*, trio comique, 1827.

LIEDER A UNE VOIX AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PIANO

a) Cycles

I. Die schöne Müllerin (texte de W. Müller), op. 25 : édition originale, 1824. — 1. *Das Wandern.* — 2. *Wohin?* — 3. *Halt.* — 4. *Danksagung an den Bach.* — 5. *Am Feierabend.* — 6. *Der Neugierige.* — 7. *Ungeduld* — 8. *Morgengruss.* — 9. *Des Müllers Blumen.* — 10. *Tränenregen.* —

11. *Mein.* — 12. *Pause.* — 13. *Mit dem grünen Lautenbande.* — 14. *Der Jäger.* — 15. *Eifersucht und Stolz.* — 16. *Die liebe Farbe.* — 17. *Die böse Farbe.* — 18. *Trockne Blumen.* — 19. *Der Müller und der Bach.* — 20. *Des Baches Wiegenlied.*

II. Die Winterreise (texte de W. Müller), op. 89, 1828. — 1. *Gute Nacht.* — 2. *Die Wetterfahne.* — 3. *Gefror'ne Tränen.* — 4. *Erstarrung.* — 5. *Der Lindenbaum.* — 6. *Wasserflut.* — 7. *Auf dem Flusse.* — 8. *Rückblick.* — 9. *Irrlicht.* — 10. *Rast.* — 11. *Frühlingstraum.* — 12. *Einsamkeit.* — 13. *Die Post.* — 14. *Der greise Kopf.* — 15. *Die Krähe.* — 16. *Letzte Hoffnung.* — 17. *Im Dorfe.* — 18. *Der stürmische Morgen.* — 19. *Täuschung.* — 20. *Der Wegweiser.* — 21. *Das Wirthshaus.* — 22. *Muth.* — 23. *Die Nebensonnen.* 24. *Der Leiermann*[1].

III. Schwanengesang. Première édition, 1829. Composé en août et octobre 1828.

1. *Liebesbotschaft.* — 2. *Kriegers Ahnung.* — 3. *Frühlings Sehnsucht.* — 4. *Ständchen.* — 5. *Aufenthalt.* — 6. *In der Ferne.* — 7. *Abschied* (textes des nos 1-7 de L. Rellstab). — 8. *Der Atlas.* — 9. *Ihr Bild.* — 10. *Das Fischermädchen.* — 11. *Die Stadt.* — 12. *Am Meer.* — 13. *Der Doppelgänger* (textes des nos 8 à 13 de H. Heine). — 14. *Die Taubenpost* (texte de G. Seidl).

b) Lieder détachés (par ordre chronologique).

Hagars Klage (texte de Schücking), 1811. — *Des Mädchens Klage* (texte de Schiller), 1811. — *Leichenphantasie* (texte de Schiller), 1811. — *Der Vatermörder* (texte de Pfeffel), 1811.

Der Jüngling am Bache (texte de Schiller), 1812. — *Klaglied* (texte de Schiller), op. 131,3, 1812.

Todtengräberlied (texte de Hölty), 1813. — *Die Schatten* (texte de Matthisson), 1813. — *Sehnsucht* (texte de Schiller, première composition), 1813. — *Verklärung* (texte de Pope, trad. par Herder), 1813. — *Thekla, eine Geisterstimme* (texte de Schiller, première composition), 1813. — *Der Taucher* (ballade de Schiller), 1re version, 1813. — *Der Taucher* (ballade de Schiller), 2e version, 1813-1814

Don Gayseros, 3 *romances* (texte de F. de La Motte-Fouqué)

1. Sur l'ordre des poésies dans l'œuvre du poète v. plus haut.

1814. — *Andenken* (texte de Matthisson), 1814. — *Geisternähe* (texte de Matthisson), 1814. — *Todtenopfer* (texte de Matthisson), 1814. — *Trost an Elisa* (texte de Matthisson), 1814. — *Die Betende* (texte de Matthisson), 1814. — *Lied aus der Ferne* (texte de Matthisson), 1814. — *Der Abend* (texte de Matthisson), 1814. — *Lied der Liebe* (texte de Matthisson, 1814. — *Erinnerungen* (texte de Matthisson), 1814. — *Adelaïde* (texte de Matthisson), 1814. — *Romanze* (texte de Matthisson), 1814. — *An Laura* (texte de Matthisson) 1814. — *Der Geistertanz* (texte de Matthisson), 1814. — *An Emma* (texte de Schiller, 3 versions), 1814. — *Das Mädchen aus der Fremde* (texte de Schiller), 1814. — *Gretchen am Spinnrade* (texte de Gœthe), op. 2, 1814. — *Nachtgesang* (texte de Gœthe), 1814. — *Trost in Thränen* (texte de Gœthe), 1814. — *Schäfers Klagelied* (texte de Gœthe), 1re version, 1814. — *Schäfers Klagelied* (texte de Gœthe), 2e version, op. 3[1] 1814. — *Sehnsucht* (texte de Gœthe), 1814. — *Scene aus Gœthes Faust* (texte de Gœthe), 1814. — *Am See* (texte de Mayrhofer), 1814. — *Ammenlied* (texte de Lubi), 1814. — *Die Befreier Europas in Paris* (auteur du texte inconnu), 1814.

Auf einen Kirchhof (texte de F. von Schlechta), 1815. — *Minona*, ballade (texte de Bertrand), 1815. — *Als ich sie erröten sah.* (texte d'Ehrlich), 1815. — *Das Bild* (auteur inconnu), op. 165,3, 1815. — *Der Mondabend* (texte d'Ermin), op. 131,1, 1815. — *Lodas Gespenst* (scène d'Ossian, trad. par Harold), 1815. — *Der Sänger*, ballade (texte de Gœthe), 1re version op. 117, 2e version, 1815. — *Die Erwartung* (texte de Schiller), op. 116, 1815. — *Am Flusse* (texte de Gœthe), 1815. — *An Mignon* (texte de Gœthe), 1re version, 2e version op. 19,2, 1815. — *Nähe des Geliebten* (texte de Gœthe), 1re version, 2e version op. 5,2, 1815. — *Sängers Morgenlied* (texte de Th. Körner), 1815. — *Amphiaraos*, ballade (texte de Th. Körner), 1815. — *Trinklied vor der Schlacht* (texte de Th. Körner), 1815. — *Schwertlied* (texte de Th. Körner), 1815. — *Gebet während der Schlacht* (texte de Th. Körner), 1815. — *Das war ich* (texte de Th. Körner), 1815. — *Die Sterne* (texte de Fellinger), 1815. — *Vergebliche Liebe* (texte de Bernard), op. 173,5, 1815. — *Liebesrausch* (texte de Körner), 1815. — *Sehnsucht der Liebe* (texte de Körner), 1815. — *Die erste Liebe* (texte de Fellinger), 1815. — *Trinklied* (texte de A. Zettler), 1815. — *Stimme der Liebe* (texte de Mat-

thisson), 1815. — *Naturgenuss* (texte de Matthisson), 1815. — *Die Sterbende* (texte de Matthisson), 1815. — *An die Freude* (texte de Schiller), op. 111,1, 1815. — *Des Mädchens Klage* (texte de Schiller), 1re version, 2e version op. 58,3 (cf. aussi l'année 1811), 1815. — *Der Jüngling am Bach* (texte de Schiller), 1815. — *Amalia* (texte de Schiller), op. 173,1, 1815. — *An den Mond* (texte de Hölty), op. 57,3, 1815. — *Die Mainacht* (texte de Hölty), 1815. — *An die Nachtigall* (texte de Hölty), op. 172,3, 1815. — *An die Apfelbäme, wo ich Julien erblickte* (texte de Hölty), 1815. — *Seufzer* (texte de Hölty), 1815. — *Der Liebende* (texte de Hölty), 1815. — *Die Nonne*, ballade (texte de Hölty), 1815. — *Liebeständelei* (texte de Körner), 1815. — *Die Liebe* (de l'*Egmont* de Gœthe), 1815. — *Adelwold und Emma*, ballade (texte de Bertrand), 1815. — *Der Traum*, op, 172,1 (texte de Hölty), 1815. — *Die Laube*, op. 172,2 (texte de Hölty), 1815. — *Meeresstille* (texte de Gœthe) op. 3,2, 1815. — *Kolmas Klage* (texte d'Ossian, trad. par Harold), 1815. — *Grablied* (texte de Kenner), 1815. — *Das Finden* (texte de Kosegarten), 1815. — *Lieb Minna* (texte de Stadler), 1815. — *Wanderers Nachtlied*, op. 4,3 (texte de Gœthe), 1815. — *Der Fischer*, op. 5,3 (texte Gœthe), 1815. — *Erster Verlust*, op. 5,4 (texte de Gœthe), 1815. — *Idens Nachtgesang* (texte de Kosegarten), 1815. — *Von Ida* (texte de Kosegarten), 1815. — *Die Erscheinung*, op. 108,3 (texte de Kosegarten), 1815. — *Die Taüschung*, op. 165,4 (texte de Kosegarten), 1815. — *Das Sehnen*, op. 172,4 (texte de Kosegarten), 1815. — *Der Abend*, op. 118,2 (texte de Kosegarten), 1815. — *Geist der Liebe*, op. 118,1 (texte de Kosegarten), 1815. — *Tischlied* (texte de Gœthe) op. 118,3, 1815. — *Der Liedler*, ballade (texte de Kenner), op. 38, 1815. — *Ballade* (texte de Kenner), op. 126, 1815. — *Abends unter der Linde* (texte de Kosegarten), 2 versions, 1815. — *Die Mondnacht* (texte de Kosegarten), 1815. — *Huldigung* (texte de Kosegarten), 1815. — *Alles um Liebe* (texte de Kosegarten), 1815. — *Das Geheimniss* (texte de Schiller), 1815. — *Hoffnung* (texte de Schiller), 1815. — *An den Frühling* (texte de Schiller), 2 versions, 1815. — *Das Mädchen aus der Fremde* (texte de Schiller), 1815. — *Die Bürgschaft* (texte de Schiller), 1815. — *Punschlied* (texte de Schiller), 1815. — *Der Gott und die Bajadere* (texte de Gœthe), 1815. — *Der Rattenfänger* (texte de Gœthe), 1815. — *Der Schatzgraeber* (texte

de Gœthe), 1815. — *Heidenröslein*, op. 3,3, (texte de Gœthe), 1815. — *Bundeslied* (texte de Gœthe), 1815. — *An den Mond* (texte de Gœthe), 1815. — *Wonne der Wehmuth*, op. 115,2 (texte de Gœthe), 1815. — *Wer kauft Liebesgötter?* (texte de Gœthe), 1815. — *Die Spinnerin*, op. 118,6 (texte de Gœthe), 1815. — *Liebhaber in allen Gestalten* (texte de Gœthe), 1815. — *Schweizerlied* (texte de Gœthe), 1815. — *Der Goldschmiedgesell* (texte de Gœthe), 1815. — *Cora an die Sonne* (texte de Baumberg), 1815. — *Der Morgenkuss* (texte de Baumberg), 1815. — *Abendständchen* (texte de Baumberg), 1815. — *An die Sonne* (texte de Baumberg), 1815. — *Morgenlied* (texte de Stolberg), 1815. — *Der Weiberfreund* (auteur du texte inconnu), 1815. — *An die Sonne* (auteur du texte inconnu), 1815. — *Lilla an die Morgenröthe* (auteur du texte inconnu), 1815. — *Tischlerlied* (auteur du texte inconnu), 1815. — *Todtenkranz für ein Kind* (texte de Matthisson), 1815. — *Abendlied* (texte de Stolberg), 1815. — *Die Fröhlichkeit* (texte de Prandstetter), 1815. — *Lob des Tokayers* (texte de Baumberg), op. 118,4, 1815. — *An den Frühling* (texte de Schiller), op. 172, 1815. — *Lied* (texte de Schiller), 1815. — *Furcht der Geliebten* (texte de Klopstock), 2 versions, 1815. — *Das Rosenband* (texte de Klopstock), 1815. — *Selma und Selmar* (texte de Klopstock), 2 versions, 1815. — *Vaterlandslied* (texte de Klopstock), 2 versions, 1815. — *An Sie* (texte de Klopstock), 1815. — *Die Sommernacht* (texte de Klopstock), 2 versions, 1815. — *Die frühen Gräber* (texte de Klopstock), 1815. — *Dem Unendlichen* (texte de Klopstock), 3 versions, 1815. — *Shilrik und Vinvela* (texte d'Ossian, trad. par Harold), 1815. — *Ossians Lied nach dem Falle Nathos* (texte d'Ossian, trad. par Harold), 1815. — *Das Mädchen von Inistore* (texte d'Ossian, trad. par Harold), 1815. — *Lambertine* (texte de Stoll), 1815. — *Labetrank der Liebe* (texte de Stoll), 1815. — *An die Geliebte* (texte de Stoll), 1815. — *Wiegenlied* (texte de Körner), 1815. — *Mein Gruss an den Mai* (texte d'Ermin), 1815. — *Skolie* (texte de Deinhardstein), 1815. — *Die Sternenwelten* (texte de Fellinger), 1815. — *Die Macht der Liebe* (texte de v. Kalchberg), 1815. — *Das zerstörte Glück* (texte de Körner), 1815. — *Sehnsucht* (texte de Gœthe), 2 versions, 1815. — *Hektors Abschied* (texte de Schiller), 1re version, 2e v. op. 58,1, 1815. — *Die Sterne* (texte de Kosegarten), 1815. — *Nachtgesang* (texte de Kose-

garten), 1815. — *An Rosa*, 1re composition (texte de Kosegarten), 1815. — *An Rosa*, 2e composition, 2 versions (texte de Kosegarten), 1815. — *Idens Schwanenlied* (texte de Kosegarten), 1815. — *Schwanengesang* (texte de Kosegarten), 1815. — *Luisens Antwort* (texte de Kosegarten), 1815. — *Der Zufriedene* (texte de Reissig), 1815. — *Mignon* (texte de Gœthe), 1815. — *Hermann und Thusnelda* (texte de Mayrhofer), 1815. — *Liane* (texte de Mayrhofer), 1815. — *Augenlied* (texte de Mayrhofer), 1815. — *Klage der Ceres* (texte de Schiller), 1815. — *Harfenspieler* (texte de Gœthe), 1815. — *Geistesgruss* (texte de Gœthe), 4 versions, la quatrième op. 92,3, 1815. — *Hoffnung* (texte de Gœthe), 2 versions, 1815. — *An den Mond* (texte de Gœthe), 1815. — *Rastlose Liebe* (texte de Gœthe), op. 5,1, 1815. — *Erlkönig* (texte de Gœthe), op. 1, 1815. — *Der Schmetterling* (texte de Fr. Schlegel), op. 57,1, 1815. — *Die Berge* (texte de Fr. Schlegel), op. 57,2, 1815. — *Genügsamkeit* (texte de Schober), op. 109,2, 1815. — *Das Grab* (texte de Salis), 1815.

An die Natur (texte de Stolberg), 1816. — *Lied* (texte de La Motte-Fouqué), 1816. — *Klage* (texte de Hölty), 2 versions, 1816. — *Das Grab* (Salis) (v. plus haut), 1816. — *Der Tod Oscars* (Ossian, trad. p. Harold), 1816. — *Cronnan* (Ossian, trad. p. Harold), 1816. — *Morgenlied* (auteur du texte inconnu), 1816. — *Abendlied* (auteur du texte inconnu), 1816. — *Ritter Toggenburg*, ballade (texte de Schiller), 1816. — *Der Flüchtling*, ballade (texte de Schiller), 1816. — *Laura am Klavier* (texte de Schiller), 2 versions, 1816. — *Des Mädchens Klage* (texte de Schiller), v. années 1812 et 1815. 1816. — *Die Entzückung an Laura* (texte de Schiller), 1816. — *Die vier Weltalter* (texte de Schiller), op. 111, 3, 1816. — *Pflügerlied* (texte de Salis), 1816. — *Die Einsiedelei* (texte de Salis), 1816. — *Gesang an die Harmonie* (texte de Salis), 1816. — *Die Wehmut* (texte de Salis), 1816. — *Lied* (texte de Salis), 2 versions, 1816. — *Der Herbstabend* (texte de Salis), 1816. — *Der Entfernten* (texte de Salis), 1816. — *Fischerlied* (texte de Salis), 1816. — *Lebensmelodien* (texte d'A. v. Schlegel), op. 111, 2, 1816. — *Die verfehlte Stunde* (texte d'A. v. Schlegel), 1816. — *Sprache der Liebe* (texte d'A. v. Schlegel), op. 115, 3, 1816. — *Abschied von der Harfe* (texte de Salis), 1816. — *Daphne am Bach* (texte de Stolberg), 1816. — *Stimme der Liebe* (texte de Stolberg), 1816. — *Entzückung* (texte de Matthis-

son), 1816. — *Geist der Liebe* (texte de Matthisson), 1816. — *Klage* (texte de Matthisson), 1816. — *Stimme der Liebe* (texte de Matthisson), 1816. — *Julius an Theone* (texte de Matthisson), 1816. — *Klage* (texte de Hölty), 1816. — *Frühlingslied* (texte de Hölty), 1816. — *Auf den Tod einer Nachtigall* (texte de Hölty), 1816. — *Die Knabenzeit* (texte de Hölty), 1816. — *Winterlied* (texte de Hölty), 1816. — *Minnelied* (texte de Hölty), 1816. — *Die frühe Liebe* (texte de Hölty), 1816. — *Blumenlied* (texte de Hölty), 1816. — *Der Leidende* (texte de Hölty), 2 versions, 1816. — *Seligkeit* (texte de Hölty), 1816. — *Erntelied* (texte de Hölty), 1816. — *Das Grosse Halleluja* (texte de Klopstock), plus tard pour 3 voix de femmes, 1816. — *Schlachtgesang* (texte de Klopstock), arrangé pour chœur d'hommes, 1816. — *Die Gestirne* (texte de Klopstock), 1816. — *Edone* (texte de Klopstock), 1816. — *Die Liebesgötter* (texte d'Uz), 1816. — *An den Schlaf* (texte d'Uz), 1816. — *Gott im Frühling* (texte d'Uz), 1816. — *Der gute Hirte* (texte d'Uz), 1816. — *Die Nacht* (texte d'Uz), 1816, — *Fragment aus dem Aeschylus* (trad. par Mayrhofer), 2 versions, 1816. — *An die untergehende Sonne* (texte de Rosegarten), op. 44, 1816. — *An mein Klavier* (texte de Schubart), 1816. — *Grablied auf einen Soldaten* (texte de Schubart), 1816. — *Freude der Kinderjahre* (texte de F. v. Köpken), 1816. — *Das Heimweh* (texte de Th. Hell), 1816. — *Aus Diego Manazares* (auteur du texte inconnu), 1816. — *An den Mond* (texte de Hölty), 1816. — *An Chloen* (texte de Jacobi), 1816. — *Hochzeitlied* (texte de Jacobi), 1816. — *In der Mitternacht* (texte de Jacobi), 1816. — *Trauer der Liebe* (texte de Jacobi), 1816. — *Die Perle* (texte de Jacobi), 1816. — *Liedesend*, ballade (texte de Mayrhofer), 1816. — *Lied des Orpheus als er in die Hölle ging* (texte de Jacobi), 1816. — *Abschied* (texte de Mayrhofer), 1816. — *Rückweg* (texte de Mayrhofer), 1816. — *Alte Liebe rostet nie* (texte de Mayrhofer), 1816. — *Harfenspieler* I (texte de Gœthe), 1816. — *Harfenspieler* II (texte de Gœthe), 1816. — *Harfenspieler* III (texte de Gœthe), 1816. — *Harfenspieler* (texte de Gœthe), 1816. — *Gesänge des Harfners* (texte de Gœthe), op. 12, 1816. — *Lied der Mignon* texte de Gœthe), 1816. — *Der König in Thule* (texte de Gœthe, op. 5,3), 1816. — *Jägers Abendlied* (texte de Gœthe op. 3,4). 1816. — *An Schwager Kronos* (texte de Gœthe), op. 19,1, 1816. — *Der Sänger am Felsen* (texte de

Caroline Pichler), 1816. — *Lied* (texte de Caroline Pichler), 1816. — *Der Wanderer* (texte de Schmidt v. Lübeck), 1re version, 2e version op. 4,1, 1816. — *Der Hirt* (texte de Mayrhofer), 1816. — *Lied eines Schiffers an die Dioskuren* (texte de Mayrhofer), op. 65,1, 1816. — *Geheimniss* (texte de Mayrhofer), 1816. — *Zum Punsch* (texte de Mayrhofer), 1816. — *Abendlied der Fürstin* (texte de Mayrhofer), 1816. — *An Bache im Frühling* (texte de Schober), op. 109,1, 1816. — *An eine Quelle* (texte de Claudius), op. 109,3, 1816. — *Bei dem Grabe meines Vaters* (texte de Claudius), 1816. — *Am Grabe Anselmos* (texte de Claudius), op. 6,3, 1816. — *An die Nachtigall* (texte de Claudius), op. 98,1, 1816. — *Wiegenlied* (texte de Claudius), op. 98,2, 1816. — *Abendlied* (texte de Claudius), 1816. — *Phidile* (texte de Claudius), 1816. — *Lied* (texte de Claudius), 1816. — *Herbstlied* (texte de Salis), 1816. — *Skolie* (texte de Matthisson), 1816. — *Lebenslied* (texte de Matthisson), 1816. — *Leiden der Trennung* (Metastase, trad. p. Collin), 1816. — *Alinde* (texte de Rochlitz), op. 81,1, 1816. — *An die Laute* (texte de Rochlitz), op. 81,2, 1816.

Frohsinn (auteur du texte inconnu), 1817. — *Jagdlied* (texte de Z. Werner), 1817. — *Die Liebe* (texte de G. Leon), 1817. — *Trost* (auteur inconnu), 1817. — *Der Schäfer und der Reiter* (texte de La Motte-Fouqué), op. 13,1, 1817. — *Lob der Thränen* (texte de A. v. Schlegel), op. 13,2, 1817. — *Der Alpenjäger* (texte de Mayrhofer), 1re version, 2e version op. 13,5, 1817. — *Wie Ulfru fischt* (texte de Mayrhofer), op. 21,3, 1817. — *Fahrt zum Hades* (texte de Mayrhofer), 1817. — *Schlaflied* (texte de Mayrhofer), op. 24,2, 1817. — *Die Blumensprache* (texte de Platner), op. 173,5, 1817. — *Die abgeblühte Linde* (texte de L. v. Szechenyi), op. 7,1, 1817. — *Der Flug der Zeit* (texte de L. v. Szechenyi), op. 7,2, 1817. — *Der Tod und das Mädchen* (texte de Claudius), op. 7,3, 1817. — *Das Lied vom Reifen* (texte de Claudius), 1817. — *Täglich zu singen* (texte de Claudius), 1817. — *Die Nacht* (Ossian, trad. par Harold), 1817. — *Am Strome* (texte de Mayrhofer), op. 8,4, 1817. — *Philoctet* (texte de Mayrhofer) 1817. — *Memnon* (texte de Mayrhofer), op. 6,1, 1817. — *Antigone und Œdip* (texte de Mayrhofer), op. 6,2, 1817. — *Auf dem See* (texte de Gœthe), 1re version, et 2e op. 92,2 1817. — *Ganymed* (texte de Gœthe), op. 19,3, 1817. — *Der Jüngling und der Tod* (texte de J. v. Spaun), 2 versions, 1817. — *Trost im*

Liede (texte de Schober), 1817. — *An die Musik* (texte de Schober), 1re version, 2e v. op. 88,4, 1817. — *Pax vobiscum* (texte de Schober), 1817. — *Hanflings Liebeswerbung* (texte de F. Kind), op. 20,3, 1817. — *Auf der Donau* (texte de Mayrhofer), op. 21,1, 1817. — *Der Schiffer* (texte de Mayrhofer), op. 21,2, 1817. — *Uraniens Flucht* (texte de Mayrhofer), 1817. — *Nach einem Gewitter* (texte de Mayrhofer), 1817. — *Fischerlied* (texte de Salis), 1817. — *Die Einsiedelei* (texte de Salis), 1817. — *Das Grab* (texte de Salis), v. années 1815 et 1816. — *Der Strom* (texte de Stadler), 1817. — *Iphigenia* (texte de Mayrhofer), op. 98,3, 1817. — *An den Tod* (texte de Schubert), 1817. — *Die Forelle* (texte de Schubert), 4 versions, la 4e op. 32, 1817. — *Gruppe aus dem Tartarus* (texte de Schiller), op. 24,1, 1817. — *Elysium* (texte de Schiller), 1817. — *Atys* (texte de Mayrhofer), 1817. — *Erlafsee* (texte de Mayrhofer), op. 8,3, 1817. — *Der Alpenjäger* (texte de Schiller), 1re version, 2e op. 37,2, 1817. — *Der Kampf* (texte de Schiller), op. 110, 1817. — *Thekla* (texte de Schiller), 1re version, 2e op. 88,2, 1817. — *Der Knabe in der Wiege* (texte d'Ottenwalt), 2 versions, 1817. — *Abschied* (texte de Schubert), 1817.

Auf der Riesenkoppe (texte de Körner), 1818. — *An den Mond, in einer Herbstnacht* (texte de Schreiber), 1818. — *Grablied für die Mutter* (auteur du texte inconnu), 1818. — *Einsamkeit* (texte de Mayrhofer), 1818. — *Der Blumenbrief* (texte de Schreiber), 1818. — *Das Marienbild* (texte de Schreiber), 1818. — *Litaney auf das Fest aller Seelen* (texte de Jacobi), 1818. — *Blondel zu Marien* (auteur du texte inconnu), 1818. — *Das Abendrot* (texte de Schreiber), op. 173,6, 1818. — *Deux Sonnets de Pétrarque* (trad. par A. W. v Schlegel), 1818. — *Sonnet du Dante* (trad. par A. W. v. Schlegel), 1818. — *Blanka* (texte de Fr. Schlegel), 1818. — *Vom Mitleiden Mariae* (texte de Fr. Schlegel), 1818.

Die Gebüsche (texte de Fr. Schlegel), 1819. — *Der Wanderer* (texte de Fr. Schlegel), op. 65,2, 1819. — *Abendbilder* (texte de J. P. Silbert), 1819. — *Himmelsfunken* (texte de J. P. Silbert), 1819. — *Das Mädchen* (texte de Fr. Schlegel), 1819. — *Berthas Lied in der Nacht* (texte de Grillparzer), 1819. — *An die Freunde* (texte de Mayrhofer), 1819. — *Sehnsucht* (texte de Schiller), 1re version, 2e, op. 39, 1819. — *Hoffnung* (texte de Schiller), op. 87,2,

1819. — *Der Jüngling am Bach* (texte de Schiller), 1re version, 2e v. op. 87,3, 1819. — *4 Hymnes* (texte de Novalis), 1819. — *Marie* (texte de Novalis), 1819. — *Die Sternennächte* (texte de Mayrhofer), op. 165,2, 1819. — *Beim Winde* (texte de Mayrhofer), 1819. — *Trost* (texte de Mayrhofer), 1819. — *Nachtstück* (texte de Mayrhofer), op. 36,2, 1819. — *Die Liebende schreibt* (texte de Gœthe), op. 165,1, 1819. — *Prometheus* (texte de Gœthe), 1819. — *Die Götter Griechenlands*, (texte de Schiller), 2 versions, 1819. *Nachthymne*(texte de Novalis), 1820. — *Die Vögel* (texte de Fr. Schlegel), op. 172,6, 1820. — *Der Knabe* (texte de Fr. Schlegel), 1820. — *Der Fluss* (texte de Fr. Schlegel), 1820. — *Abendröthe* (texte de Fr. Schlegel), 1820. — *Der Schiffer* (texte de Fr. Schlegel), 1820. —*Die Sterne* (texte de Fr. Schlegel), 1820, — *Morgenlied* (texte de Werner), op. 4,2, 1820. — *Frühlingsglaube* (texte d'Uhland), 1re version; 2e op. 20,2, 1820, — *Liebeslauschen* (texte de F. von Schlechta), 1820. — *Orest auf Tauris* (texte de Mayrhofer), 1820. — *Der entsühnte Orest* (texte de Mayrhofer), 1820. — *Freiwilliges Versinken* (texte de Mayrhofer), 1820. — *Sehnsucht* (texte de Mayrhofer), op. 8,2, 1820. — *Der zürnenden Diana* (texte de Mayrhofer), 1re version, 2e, op. 36,1, 1820. — *Der Jüngling auf dem Hügel* (texte de Hüttenbrenner), op. 8,1, 1820. — *Im Walde* (texte de Fr. Schlegel), 1820. — *Namenstagslied* (texte de Stadler), 1820. *Die gefangenen Sänger* (texte d'A. W. v. Schlegel), 1821. — *Der Unglückliche* (texte de Caroline Pichler), 3 versions, la seconde, op. 87,1, 1821. — *Versunken* (texte de Gœthe), 1821. — *Geheimes* (texte de Gœthe), op. 14,2. 1821. — *Grenzen der Menschheit* (texte de Gœthe), 1821. — *Mignon I et II* (texte de Gœthe), 1821. — *Suleika I* (texte de Gœthe), op. 14,1, 1821. — *Suleika II* (texte de Gœthe), op. 31. 1821. — *Der Jüngling an der Quelle* (texte de Salis), 1821. — *Der Blumen Schmerz* (texte du comte Mailath), op. 173,4, 1821. — *Sei mir gegrüsst* (texte de Rückert), op. 20,1, 1821.

Der Wachtelschlag (texte de Sauter), op. 68. 1822. — *Ihr Grab* (texte de Roos), 1822. — *Nachtviolen* (texte de Mayrhofer), 1822. — *Heliopolis I* (texte de Mayrhofer), op. 65,3, 1822. — *Heliopolis II* (texte de Mayrhofer). 1822. — *Selige Welt* (texte de J. Senn), op. 23,2, 1822. — *Schwanengesang* (texte de J. Senn), op. 23,3, 1822. — *Die Rose* (texte de Fr. Schlegel), 1re version, op. 73, 2e version, 1822.

— *Du liebst mich nicht* (texte de Platen), 1re version, 2e version, op. 59,1. 1822. — *Die Liebe hat gelogen* (texte de Platen), op. 23,1. 1822. — *Todesmusik* (texte de Schober), op. 108,2, 1822. — *Schatzgräbers Begehr* (texte de Schober). 1re version : op. 23,4, 2e version, 1822. — *Schwestergruss* (texte de Fr. Bruchmann), 1822. — *An die Leyer* (texte de Fr. Bruchmann), op. 56,2, 1822. — *Im Haine* (texte de Fr. Bruchmann), op. 56.3, 1822. — *Der Musensohn* (texte de Gœthe), 1re version, 2e : op. 92,1, 1822. — *An die Entfernte* (texte de Gœthe), 1822. — *Am Flusse* (texte de Gœthe)-1822. — *Willkommen und Abschied* (texte de Gœthe), 1re version, 2e : op. 56,1, 1822. — *Wandrers Nachtlied* (texte de Gœthe),op. 96,3, 1322. — *Herrn I. Spaun, Assessor* (texte de Collin), 1822.

Der zürnende Barde (texte de Bruchmann), 1823. — *Am See* (texte de Bruchmann), 1823. — *Viola, ballade* (texte de Schober), 1823. — *Drang in die Ferne* (texte de Leitner), op. 71, 1823. — *Der Zwerg, ballade* (texte de M. von Collin), op. 22,1, 1823. — *Wehmuth* (texte de M. von Collin), op. 22,2. 1823. — *Lied* (texte de Stolberg), 1823. — *Auf dem Wasser zu singen* (texte de Stolberg), op. 72, 1823. — *Pilgerweise* (texte de Schober), 1823. — *Vergissmeinnicht* (texte de Schober), 1823. — *Das Geheimniss* (texte de Schiller), op. 173,2, 1823. — *Der Pilgrim* (texte de Schiller), op. 37,1. 1823. — *Dass sie hier gewesen* (texte de Rückert), op. 59,2, 1823. — *Du bist die Ruh* (texte de Rückert), op. 59,3, 1823. — *Lachen und Weinen* (texte de Rückert), op. 59,4, 1823. — *Greisengesang* (texte de Rückert), op. 60,1. 1823. — *Dithyrambe* (texte de Rückert), op. 60,2, 1823.

Der Sieg (texte de Mayrhofer), 1824. — *Abendstern* (texte de Mayrhofer), 1824. — *Auflösung* (texte de Mayrhofer), 1824. — *Gondelfahrer* (texte de Mayrhofer), 1824. — *Glaube, Hoffnung und Liebe* (texte de Kuffner), op. 97, 1824. — *Im Abendroth* (texte de Lappe), 1824. — *Lied eines Kriegers* (auteur du texte du inconnu), 1824.

Der Einsame (texte de Lappe), 1re version, 2e : op. 41, 1825. — *Des Sängers Habe* (texte de v. Schlechta), 1825. — *Todtengräbers Heimweh* (texte de Craigher), 1825. — *Der blinde Knabe* (texte de Craigher), 2 versions, 1824. — *Die junge Nonne* (texte de Craigher), op. 43,1, 1825. — *Nacht und Träume* (texte de Collin), op. 43,2, 1825. — *Ellens Gesang*, I-III (W. Scott, trad. par Storck), op. 52, 1 2. 6,

1825. — *Normans Sang* (W. Scott, trad. par Storck), op. 52,5. 1825. — *Lied des gefangenen Jägers* (W. Scott, trad. par Storck), op. 52,7. 1825. — *Im Walde* (texte de Schulze), op. 93,1 1825. — *Auf der Bruck* (texte de Schulze), op, 93,2, 1825. — *Das Heimweh* (texte de L. Pyrker), 1re version, 2e : op. 79, 1, 1825. — *Die Allmacht* (texte de L. Pyrker), op. 79,2, 1825. — *Fülle der Liebe* (texte de Fr. Schlegel), 1825. — *Wiedersehen* (texte d'A.-W. v. Schlegel), 1825. — *Abendlied für die Entfernte*(texte d'A.-W. v. Schelgel), op. 88,1, 1825. — *Zwei Scenen aus dem Schauspiel « Lacrimas »* (texte de W. v. Schütz), op. 124, 1825. — *An mein Herz* (texte d'E. Schulze), 1825. — *Der liebliche Stern* (texte d'E. Schulze), 1825.

Tiefes Leid (texte de Schulze), 1826. — *Gesänge aus « Wilhelm Meister »* (Gœthe), 1826. — a) *Mignon und der Harfner*, op. 62,1, 1826. — b) *Lied der Mignon*, 1-3, op. 62,2-3-4, 1826. — *Am Fenster* (texte de I. G. Seidl), op. 105,3, 1826. — *Sehnsucht* (texte de I. G. Seidl), op. 105,4, 1826. — *Im Freien* (texte de I. G. Seidl), op. 80,3, 1826. — *Fischerweise* (texte de v. Schlechta), 1re version, 2e : op. 96,4, 1826. — *Todtengräberweise* (texte de v. Schlechta), 1826. — *Im Frühling* (texte de Schulze), 1826. — *Lebensmut* (texte de Schulze), 1826. — *Um Mitternacht* (texte de Schulze), 1826. — *Ueber Wildemann* (texte de Schulze), 1826. — *Romanze des Richard Löwenherz* (W. Scott : *Ivanohe*), op. 86, 1826. — *Trinklied* (Shakespeare : *Antonio and Clopatra*, trad. par Mayrhofer), 1826. — *Ständchen* (Shakespeare : *Cymbeline*, trad. par A. W. v. Schlegel), 1826. — *Hippolits Lied* (texte de Johanna Schopenhauer), 1826. — *An Silvia* (Shakespeare : *Two gentlemen of Verona*, trad. par Bauernfeld) op. 106, 1826. — *Der Wanderer an den Mond* (texte de Seidl), op. 80,1, 1826. — *Das Zügenglöcklein* (texte de Seidl), op. 80,2, 1826. — *Vier Refrain-Lieder* (texte de Seidl), op. 95, 1826. — (*Die Unterscheidung. Bei dir allein. Die Männer sind méchant. Irdisches Glück*), 1826. — *Wiegenlied* (texte de Seidl) op. 105,2, 1826. — *Das Echo* (texte de Castelli), 1826.

Der Vater mit dem Kind (texte de Bauernfeld), 1827. — *Jägers Liebeslied* (texte de Schober), op. 96,2, 1827. — *Schiffers Scheidelied* (texte de Schober), 1827. — *Lied der Anne Lyle* (W. Scott : *Montrose*), op. 85, 1. 1827. — *Gesang der Norna* (W. Scott : *Pirate*), op. 85,2. 1827. — *Das Lied im Grünen* (texte de Reil), op. 115,1, 1827. — *Heimliches Lieben* (texte

de v. Klenke) ; 1re version ; 2e : op. 106,1, 1826. — *Eine altschottische Ballade* (texte de Herder), 1re version ; 2e : op. 165,5, 1827. — *Das Weinen* (texte de Leitner), op. 106,2, 1827. — *Vor meiner Wiege* (texte de Leitner), op. 106, 1827. — *Der Wallensteiner Landsknecht beim Trunk* (texte de Leitner), 1827. — *Der Kreuzzug* (texte de Leitner), 1827. — *Des Fischers Liebesglück* (texte de Leitner), 1827. *Der Winterabend* (texte de Leitner), 1828. — *Die Sterne* (texte de Leitner), op. 96,1, 1828. — *Wiederschein* (texte de Schlechta), 1828. — *Herbst* (texte de Rellstab), 1828.

LIEDER AVEC ACCOMPAGNEMENT DE PLUSIEURS INSTRUMENTS

Auf dem Strom (texte de Rellstab), avec accompagnement de piano et de cor anglais, op. 119, 1828.

Der Hirt auf dem Felsen (texte de W. Müller), avec accompagnement de piano et de clarinette, op. 129, 1827.

Zur Namenfeier des H. Andreas Siller (auteur du texte inconnu), avec accompagnement de violon et de harpe, 1813.

Auf den Sieg der Deutschen (auteur du texte inconnu), avec accompagnement de deux violons et d'un violoncelle.

Lied (pour une fête funèbre ?, auteur du texte inconnu), avec accompagnement de quatuor, cors, hautbois et bassons, 1817.

MÉLODRAME

Abschied von der Erde (texte de G. v. Pratobevera), piano, texte parlé, 1817-18.

FRAGMENTS

Der Geistertanz (texte de Matthisson), 1812.

Die drei Sänger (auteur du texte inconnu), 1815.

Lorma (Ossian, trad. d'Harold), 1816. — *Pflicht und Liebe* (texte de Gotter), 1816. — *Gesang der Geister über den Wassern* (texte de Gœthe), 1816.

Mahomets Gesang (texte de Gœthe), 1817. — *Gretchen* (*Faust* de Gœthe), 1817. — *Die Entzückung an Laura* (texte de Schiller), 1817. — *Lied eines Kindes* (auteur du texte inconnu), 1817. — *Ueber allen Zauber Liebe* (texte de Mayrhofer), 1817.

Mahomets Gesang (texte de Gœthe), 1821. — *Iohanna Sebus* (ballade de Gœthe), 1821.
Lebensmuth (texte de Rellstab), 1828.

AIRS ET CHANSONS AVEC TEXTE ITALIEN

Misero pargoletto (*Demofoonte*, de Métastase), 1813. — *Pensa, che questo istante* (*Alcide*, de Métastase), 1813. — *Son fra l'onde* (*Gli orti Esperidi*, Métastase), 1813.
Aria (*Didone*, Métastase), 1816.
La Pastorella (texte de Goldoni), 1817.
4 *Canzone* (texte de Métastase).
(*Non t'accostar. — Guarda, che bianca luna. — Da quel sembiante. — Mio ben ricordati*), 1820.
3 *Gesänge* (texte de Métastase), op. 83, dédiés à Lablache.
(*L'incanto degli occhi. — Il traditor deluso. — Il modo di prender moglie.*)

TABLE DES MATIERES

Pages.

La Vie 1

L'Œuvre 51

L'Homme et l'Artiste. 177

Bibliographie 197

Catalogue des œuvres de Schubert 200

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY. 459

BINDING SECT. MAR 2 6 1969

ML
410
S3G3

Gérald, Théodore
Schubert

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 18 28 26 11 016 6